ML
410
.W13
S8
vol.2

. Richard Sternfeld .

Richard Wagner und die Bayreuther Bühnenfestspiele

2. Band

50-8

THE LIBRARY
BRIGHAM YOUNG UNIVERSITY
PROVO, UTAH

U. S. GOVERNMENT PROPERTY

AKADEMISCHE BUCHHANDLUNG
von
CONRAD SKOPNIK
BERLIN N.W. 7
PRINZ LOUIS FERDINANDstr. 1

ML
410
.W13
S8 vol.2

Deutsche Bücherei
Band 48.

Richard Wagner
und
die Bayreuther Bühnenfestspiele.

Gesammelte Aufsätze
von
Richard Sternfeld.

Zweiter Band.

Expedition der Deutschen Bücherei
(Alfred Sarganek)
Berlin S.W. 61, Johannistisch 4.

Verlag von H. Reelmeyer, Berlin S. 59.

Herausgegeben von
Gymnasial-Oberlehrer Dr. phil. A. Reimann.
Verlag von H. Reelmeyer.
Druck von Ihring & Fahrenholtz.
Sämtlich in Berlin.

THE LIBRARY
BRIGHAM YOUNG UNIVERSITY
PROVO, UTAH

Bayreuth.

Ein heiliger Bezirk ist ihm die Szene;
Verbannt aus ihrem festlichen Gebiet
Sind der Natur nachlässig rohe Töne,
Die Sprache selbst erhebt sich ihm zum Lied;
Es ist ein Reich des Wohllauts und der Schöne,
In edler Ordnung greifet Glied in Glied,
Zum ernsten Tempel füget sich das Ganze
Und die Bewegung borget Reiz vom Tanze.

Schiller.

Ich fasse nun den Namen Bayreuth willig auf, um in ihm das vereinigt auszudrücken, was aus den weitesten Kreisen her zur lebensvollen Verwirklichung des von mir entworfenen Kunstwerkes sich mir anschließt.

Dieser Stein sei geweiht von dem Geiste, der es Ihnen eingab, meinem Anruf zu folgen; der Sie mit dem Mute erfüllte, jeder Verhöhnung zum Trotze, mir ganz zu vertrauen; der aus mir zu Ihnen sprechen konnte, weil er in Ihrem Herzen sich wiederzuerkennen hoffen durfte: von dem deutschen Geiste, der über die Jahrhunderte hinweg Ihnen seinen jugendlichen Morgengruß zujauchzt.

Wagner.

Der Bayreuther Lohengrin (1894).*)

I.

Als im Februar 1883 ein Häuflein Getreuer Richard Wagners an seinem Grabe stand, um in die Erde zu senken, was sterblich war an dem Herrlichen, da war es nicht allein der bittere Schmerz um den jäh ihnen Entrissenen, der sie im Innersten erschütterte. Es war daneben die Sorge um die Zukunft seines Erbes, die bange Frage: Wird sein Werk in Bayreuth ihn überdauern? Wird der „Parsifal", den der Meister selbst, als sein Leben zur Rüste ging, dort zu unvergleichlicher Darstellung gebracht hatte, treu gehütet noch ferner an der Stätte, für die einzig er von ihm bestimmt war, seine erhabene Wirkung ausüben? Werden die Erben stark genug sein, die Festspiele in seinem Sinne fortzuführen, werden sie von den Künstlern und vom Publikum kräftig darin unterstützt werden?

Und welch ungläubigem Kopfschütteln wäre der Optimist begegnet, der damals etwa den Kleinmütigen vorausgesagt hätte: Nicht nur das Weihfestspiel wird sich erhalten, wird zu einer gefesteten Kunsterscheinung werden, deren Wiederkehr von den Anhängern des Meisters in allen Landen freudig und vertrauensvoll erwartet wird, — auch die andern Schöpfungen Wagners, deren richtige, unverstümmelte Aufführung zu erleben ihm selten oder nie ein gütiges Geschick gewährt hatte, wer-

*) „Das Magazin für Literatur" 1894, Nr. 49.

den von der klugen Energie berufener Erben seiner Lehren für die Bayreuther Bühne zurückerobert und in seinem Sinne zu glanzvoller Darstellung gebracht werden! Wer hätte daran denken können nach den schlimmen Erfahrungen und Enttäuschungen beim Bau des Festspielhauses, im Nibelungenjahr 1876, ja noch in der ersten Parsifalzeit, wo trotz emsiger Arbeit der Freunde auch Wagners Wagemut gescheitert wäre ohne die allzeit bereite Huld seines königlichen Freundes Ludwigs II.?

Wahrlich, es gehörte Kühnheit dazu, die ersten Schritte zu diesem Ausbau des Bayreuther Werkes zu tun. Was man gefürchtet hatte, traf ein, und von überallher erscholl der Ruf: Das können wir ja alles in unsern Hof- und Stadt-Theatern jede Woche so schön und bequem haben; wozu da die weite Reise? So fanden denn die Aufführungen des Tristan, mit dem man sehr richtig die neue Festspiel-Epoche begann, im Jahre 1886 manchmal vor halbleerem Hause statt, was heute, wo man es dicht besetzt zu sehen für ganz natürlich hält, schier unglaublich klingt. Immerhin erschien die Wahl des Tristan und der ihm 1888 folgenden Meistersinger noch plausibel, denn es waren ja doch nur die ganz großen Opernbühnen Deutschlands, welche diese Riesenwerke vorzuführen vermochten, während die unzähligen kleinen Theater sich nicht daran wagen konnten.

Aber als nun verlautete, daß 1891 der Tannhäuser in die Festspiele aufgenommen werden sollte, da ging ein allgemeines Rauschen durch die Blätter, die die Welt bedeuten — wollen. Dies alte Werk, daß jedermann kannte, schon mit den Kinderschuhen ausgetreten hatte, war in der Zeit der „Cavalleria“ doch ein überwundener Standpunkt!

Beiläufig, ein Erlebnis dieses Sommers zeigte mir, wie es mit dieser Kenntnis steht. Eine sehr musikalische Dame war zum erstenmal in Bayreuth. Sie hatte sich auf den Parsifal sorgfältig vorbereitet, die Dichtung aufmerksam gelesen, die Musik genau studiert, und so folgte sie mühelos genießend diesem „schwierigen“ Werke. Am nächsten Tage sah sie den Tannhäuser. Meine Frage,

ob sie ihn gut kenne, begegnete mitleidigem Staunen. Und siehe da, die musikalische Dame, die das Werk so oft gehört hatte, ertappte sich auf mancher Unkenntnis. Ein gutes Stück der Musik war ihr fremd, und die Handlung hatte sie so wenig erfaßt, daß ihr — um anderes zu verschweigen — das gerade in Bayreuth so ergreifende Erscheinen der jüngeren Pilger am Schlusse nicht verständlich war und damit der Sinn des Ganzen verloren ging. In den Aufführungen ihrer Heimat war dieser Schluß natürlich stets gestrichen worden. Wie vielen mag ähnliches passiert sein!

Uebrigens konnte man den Unbelehrbaren, die nicht sehen wollten, daß der dürre Stab unseres Opern-Tannhäusers durch ein Bayreuther Wunder frisches Grün treiben mußte, immer noch einwenden, daß das Werk doch in einer Form gegeben würde, die den meisten völlig neu sei: in der Pariser Bearbeitung von 1861. Diese von Wagner als einzig richtige den Bühnen empfohlene Fassung hatte sich nur in München eingebürgert, wo aber das Ballet niemals zu dem grandiosen Bacchanal im Venusberg ausgereicht hatte; dann waren in den letzten Jahren einige wenige große Hoftheater gefolgt. Wie konnte man nun aber die Aufnahme des Lohengrin in die Bayreuther Darbietungen des Jahres 1894 rechtfertigen?

Man hätte ganz bescheiden anführen können, daß dies populäre Werk doch fast nirgends ohne Strich gegeben wird; oder, daß die Eigenart der Handlung und der Musik, zum mindestens alles, was auf die weltfremde Herkunft des Gralsritters hinweist, ganz besonders für eine Bühne, ein Orchester paßt, wo Darstellung und Ton in eine unsern Bühnen unerreichbare, ideale Sphäre gerückt wird; endlich, daß gerade die ungeheure Verbreitung des Lohengrin, die unablässige Wiederholung dieses Repertoir- und Kassen-Stücks, dem frischen Eindruck, dem wahren Genuß hinderlich geworden sei, ungefähr wie die Ableierung in den Schulen den Schillerschen Balladen. Alle diese Gründe aber läßt man bei uns nun einmal nicht gelten, denn man kennt den Lohengrin, und nach

Bayreuth geht man doch nicht, um die alten bekannten Werke Wagners zu hören!

Unausrottbar scheint leider in Deutschland diese Teilung des Wagnerschen Schaffens in zwei durch das Jahr 1849 geschiedene Perioden. Die Werke der ersten sind die melodiösen, die leicht verständlichen, die „Opern" schlechthin. „Bis zum Lohengrin gehe ich noch mit, aber nachher der „schwere" Wagner — —!" Wie oft hat man in Berlin nicht diesen geistreichen Scherz gemacht! Denn mit dem Rheingold beginnen die schwierigen, die langen Werke, ohne Melodie, mit ewigen Rezitativen, die Musikdramen, die „sich ja doch nie Bahn brechen werden". Sagt man den Leuten mit dem kurzen Gedächtnis, daß der Tannhäuser doppelt so viel Zeit gebraucht hat, sich einzubürgern, wie die Walküre, daß der Lohengrin zehnmal so viel Opposition gefunden hat, wie der Parsifal — sie glauben es nicht! Um so mehr muß man immer wieder betonen, daß jene Scheidung zwischen der Wagnerschen Musik vor und nach seinem Weggang aus Dresden ganz allein durch äußerliche Momente herbeigeführt wurde, durch die Geschichte der Verbreitung seiner Werke in Deutschland, aber nicht durch ihre Beschaffenheit. Lohengrin und Rheingold liegen nur 5 Jahre auseinander, ihre ersten Aufführungen aber 19 oder richtiger (wenn man von dem bedeutungslosen Münchener „Rheingold" von 1869 absieht) 26 Jahre! Diese einfache Tatsache erklärt alles. Die ältere Generation ist mit Tannhäuser und Lohengrin aufgewachsen, ihr Ohr ist mit der anfangs ebenfalls fremden Musik allmählich vertraut geworden; an die Werke, die sie im Alter kennen lernt, muß sie sich erst gewöhnen. Die Jüngern aber verstehen diese altmodische Scheidung nicht, und sie widerspricht auch der künstlerischen Entwickelung Wagners. Es liegt im Wesen des Genius, daß er mit jeder neuen Aufgabe wächst, mit jedem neuen Werke ein ganz neuer ist; das zeigt uns Beethoven in seinen Symphonien; aber mehr noch Richard Wagner. Das neue Problem, die neue Sphäre (Milieu nennt mans heute) bringt notwendig eine neue Musik

zum Ertönen, die von der früheren gänzlich verschieden ist. Dies tritt für den Aufmerksamen selbst in den vier Teilen des „Rings" zu Tage, die doch auf den gleichen Motiven aufgebaut sind; um wie viel mehr in den andern Dramen! Aber der Unterschied zwischen Lohengrin und Rheingold ist wahrlich nicht größer, als der zwischen Lohengrin und Tannhäuser. Selbst dem vergilbtesten Kapellmeister, dem blödesten Regisseur konnte es nicht entgehen, daß solche noch in der alten Opernform gehaltenen Stücke des Tannhäusers, wie das Duett im zweiten, das Septett im ersten Akt, in der Partitur des Lohengrin nicht zu entdecken waren, daß ein so ganz individualisierter Chor, wie der beim Erscheinen des Schwans, weder im Tannhäuser, noch überhaupt in der ganzen früheren Opernliteratur zu finden sei.

Wichtiger aber war ein anderes: wenn man zugibt, daß mit der Anwendung des Leitmotivs Wagner die neue, große Bahn der musikalischen Form seines Dramas betrat, so gehört der Lohengrin in die zweite Periode; denn hier ist der bedeutsame Schritt vom Erinnerungsmotiv der früheren Werke zur leitmotivischen Arbeit der späteren bereits getan. Dies sollte man in Deutschland endlich einsehen, wie man es in Frankreich schon lange erkannt hat, weil dort die bei uns durch die erwähnten äußerlichen Geschicke des Werkes herbeigeführte Scheidung nicht entstehen konnte.

Diese landesübliche Trennung hat aber auch, im Verein mit den Traditionen der Meyerbeerschen großen Oper, wesentlich auf die Darstellungen des Lohengrin eingewirkt. Welch eine Leidensgeschichte, diese Aufführungen, für den Gralsritter, wie für seinen Schöpfer!

II.

Oft genug hat man auf das wahrhaft tragische Geschick Wagners hingewiesen, das ihm, den Verbannten, den Anblick seines Werkes noch entzog, als es in Deutschland jedes Kind fast schon gesehen hatte, bis ihm endlich, elf Jahre nach der ersten Aufführung, vergönnt war,

seinen Lohengrin zu schauen. Eben so oft hat man den Unverstand der Intendanten gerügt, die Jahr auf Jahr verrinnen ließen, ehe sie sich dazu verstanden, das Werk aufzuführen, das später ihre Hoftheaterkassen so lieblich füllen sollte: Wien und München gaben den Lohengrin acht, Berlin und Dresden neun Jahre nach der ersten Weimarer Darstellung. Dennoch waren dies für Wagner nur die geringeren Bitternisse des Exils: was ihn weit mehr peinigte, war die immer häufiger bestätigte Erkenntnis, daß sein Werk in verstümmelter, entstellter Form dem Publikum dargeboten wurde und — gefiel, daß er untätig aus der Ferne zusehen mußte, ohne Mittel und Möglichkeit, einzugreifen, zu raten und zu bessern.

Nicht als ob er mit dem Tannhäuser auf den deutschen Bühnen zufriedener gewesen wäre. Aber hier lag doch das Unzureichende an anderer Stelle. Es war die Gestalt des Helden selbst, die wegen der ungemeinen Schwierigkeit ihrer Darstellung niemals so verkörpert wurde, wie sie ihm vorschwebte: auch Tichatschek und Niemann, so oft und dringend sie der Meister darum bat, waren nicht imstande, jene wichtigsten Gefühlsausbrüche der Zerknirschung und Wiederaufrichtung im zweiten Akte ohne Weglassungen vorzutragen.

Im Lohengrin dagegen fielen die Grundfehler der landläufigen Aufführungen der gesamten Darstellung zur Last, der mangelnden Erkenntnis, daß man es hier mit einem, allem Opernmäßigen abgekehrten, dramatischen Phantasiegebilde, einem unsäglich zarten, zauberhaften, ganz in Musik getauchten Wunderwerke zu tun habe, das durch die rohen Gewohnheiten unserer Bühnen völlig zerstört werden mußte.

Was in dieser Hinsicht bis auf heutigen Tag an dem Lohengrin gesündigt wird, hat A. Obrist vor kurzem*) ergötzlich geschildert, indem er (wie man an jenem berühmten Rosse sämtliche Pferdekrankheiten

*) In der Allgem. Musik-Ztg., Juli 1894.

zeigt), an einer Aufführung die meisten der üblichen, durch Herkommen geheiligten Stil- oder besser Unstil-Monstra demonstrierte.

Wagner selbst war sich von Anfang an bewußt gewesen, daß er mit dem Lohengrin auch der alten Darstellungsmanier den Krieg erklärte. Einige Tage nach der ersten Aufführung unter Liszt in Weimar, September 1850, schrieb er an den Intendanten die bedeutsamen Worte: „Daß meinem Lohengrin in der Darstellung ein entschiedener Sieg dadurch verschafft werde, daß er die bestehenden Uebelstände im Opernwesen besiege, nicht sich ihnen akkomodiere — ist für mich die Lebensfrage meiner ganzen künstlerischen Seelenexistenz, an der mit blutenden Nerven mein ganzes Dasein hängt." Daher begleitete er, wie wir aus den Briefen an Liszt wissen, Proben und Aufführungen jenes Weimarer Lohengrin lobend und lehrend, bittend und warnend aus der Fremde. Und als ihm nun in Wien 1861 endlich „der berauschende Eindruck der erstmaligen Anhörung" zuteil wurde, versuchte er sofort, ermutigt durch die in vieler Hinsicht vortreffliche Darstellung, tätig und fördernd einzugreifen. Aber die wenigen Proben, die er dazu für sich verlangte, um Mißverständnisse aufzuklären, daraus entspringende Fehler zu beseitigen, wurden ihm nicht gewährt. Da man ihm bald nachsagte, er sei in seinen Ansprüchen maßlos, studierte er dann 1862 in Frankfurt, wo ihm nur sehr bescheidene Mittel zu Gebote standen, den Lohengrin ein. Deutlich wollte er hier zeigen, daß es ihm nur auf Korrektheit, nicht auf Prachtaufwand ankäme; aber diese Bemühung zog spurlos und fruchtlos vorüber. Dann, als die glorreiche Münchener Zeit so viel langgehegte Hoffnungen erfüllte, geschah auch dem Lohengrin sein Recht: Juni 1867 ging er unter Bülows Leitung unter den Augen des Meisters musterhaft in Szene. Dennoch erwuchs auch hiervon den Bühnen keine tiefere Anregung. Da es dem Publikum gleichgiltig blieb, ob das Werk gut oder schlecht, im Sinne seines Schöpfers oder anders aufgeführt wurde, waren auch die Theaterleiter

nicht geneigt, den alten Schlendrian zu beseitigen, bei dem sie ohne große Mühe und Kosten doch volle Häuser erzielten.

Und so ist es eigentlich bis zum heutigen Tage geblieben. Der alte Hang des Publikums, durch die schönen Melodien das Ohr angenehm kitzeln zu lassen, den Verstand aber im Theater, das man ja zum leichten Amüsement nach des Tages Mühen aufsucht, möglichst wenig anzustrengen, verschuldete es, daß das Dramatische, nämlich alles, was zum deutlichen Erkennen der Handlung und der Charaktere dient, gekürzt und als Nebensache behandelt wurde, wogegen man das Lyrische aus der dramatischen Verbindung löste und als Arie, Duett, Männerchor, Orchesterstück u. s. f., im Sinne der alten Oper und des alten Publikums, zur Hauptsache machte. Wagten es tüchtige Kapellmeister, die bedeutsamen Züge im zweiten Akt, durch die das Drama erst verständlich wird, wieder herzustellen, so erlebten sie, daß die einen das Neue gar nicht merkten, die andern auf die neuen ermüdenden „Rezitative" schimpften, noch andere von den ungewohnten Musikstücken des ihnen vermeintlich ganz bekannten Werkes sehr erbaut waren, — aber eine Erkenntnis, warum diese Teile unbedingt nicht ausgelassen werden dürfen, war nur bei wenigen zu finden; wem lohnt es auch, die Dichtung des Lohengrin noch aufmerksam durchzulesen?

Und nun kam die Bayreuther Darstellung im vergangenen Sommer. Es wäre überflüssig, hier, wo einer der Kundigen, Ernst v. Wolzogen, seiner Begeisterung über das dort Geleistete und Erreichte Ausdruck gegeben hat, noch einmal die ganze Schönheit und Vollendung dieses Lohengrin im Festspielhause auseinandersetzen zu wollen, überflüssig schon deswegen, weil man denjenigen, die ihn dort nicht gesehen haben, doch nicht erklären oder gar beweisen kann, daß das hehre Werk wie ein Neues, noch nie Geschautes wirkte. Aber die Anwesenden waren wohl alle einig, daß sie sehr selten in ihrem Leben so ganz in die Sphäre reinster, weltentrückter Idealität ge-

hoben und gebannt waren, wie durch dieses Kunsterlebnis, das, frei von allen Schlacken des gewohnten Opernflitters, mit wehmütig-holdem Zauber an dem entzückten und gerührten Gemüte jedes Fühlenden vorüberzog.

Darum soll hier auch nicht auf die Einzelheiten nochmals eingegangen, sondern nur die Frage aufgeworfen werden, ob unsere Opernbühnen nun zu ihrer Hebung und Förderung von Bayreuth lernen dürften, oder ob diese unvergleichliche Darstellung des Lohengrin ebenso wie die früheren unter Wagner selbst nutzlos und eindruckslos an den übrigen Theatern vorübergehen soll. Die Entscheidung dieser Frage wird man nicht mit dem Vorwand umgehen können, daß ja die großen Vorzüge des Bayreuther Hauses, vor allem der wundervolle Klang des Orchesters, welches niemals die Sänger übertönt, anderswo eben nicht zu erreichen sind. Denn auch der idealste Orchesterklang würde uns nicht über falsche Tempi und mangelnden Ausdruck trösten; und was hilft es uns, daß man den Sänger gut versteht, wenn er stillos singt und nach der Opernschablone spielt? Gewiß, der reinste Genuß, der tiefste Eindruck ist dem Festspielhause vorbehalten, dessen Einrichtungen noch nirgends nachgeahmt sind (bis auf den verdunkelten Zuschauerraum, bei dem wohl mehr das ökonomische, als das ästhetische Interesse der Herren Direktoren mitgesprochen hat). Soll man aber deswegen überhaupt verzichten, von Bayreuth zu profitieren und das anzunehmen, was man mit Fleiß und Verständnis auch an kleineren Bühnen wohl einführen kann und was gerade die Hauptsache ist, wichtiger, als verdecktes Orchester, Bauart des Theaters und anderes Aeußerliche?

Freilich hätten dazu die Herren Intendanten, Regisseure und Kapellmeister nach Bayreuth gehen müssen, wo immer gerade die fehlen, die am meisten zu lernen haben. Man kann sich der Beschämung nicht erwehren, wenn man erfährt, daß heuer die französische Regierung den Chef der Nationalbühnen, die ungarische eine Anzahl Zöglinge des Pester Konservatoriums zu den Fest-

spielen geschickt hatte. In der Berliner Hochschule für Musik würde man sich bei der unheiligen Zumutung wahrscheinlich bekreuzigen, begabte Schüler mit Stipendien für Bayreuth auszurüsten; sie möge sich daher an den Offizierskorps mehrerer Regimenter ein Beispiel nehmen, die auf ihre Kosten die Dirigenten ihrer Militärmusik dorthin gesandt haben.

Es bliebe allerdings noch immer zweifelhaft, ob die für den Stil unserer Aufführungen maßgebenden Personen, auch wenn sie des Genusses der Bayreuther Darstellung teilhaftig waren, nun im stande sind, von dort zu lernen. Das Wort des Gurnemanz: „Weißt Du, was Du sahst?" gilt auch für sie, und die bösen Operngewohnheiten sind leider sehr geeignet, den Blick für das Einfache und Schöne zu trüben; die Routine hat gar manche schon für das Naheliegende, für das Natürliche und rein Menschliche gänzlich abgestumpft. Dies trifft nicht so sehr die Kapellmeister, als die Regisseure. Unsere ganze junge Dirigentenschule besteht zum Glück großenteils aus echten Künstlern, deren helle Begeisterung für Wagner sie auch in seine Prinzipien, seinen Stil, seine Dichtungen, kurz, nicht nur in seine Musik, sondern in sein Gesamtkunstwerk eingeweiht hat. Wenn sie ihre Kenntnisse, ihren verständnisvollen Willen auch auf der Bühne durchführen könnten, dann würde das Bayreuther Vorbild bald segensvolle Nachahmung finden. Leider endigt ihre Macht meist an der Rampe.

Oben aber auf den Brettern herrscht der Regisseur im vollen Bewußtsein seiner Größe. Alle Künste der Inszenierung sind ihm bekannt: die Evolutionen der Operettenchöre, die pomphaften Krönungszüge, die elektrischen Gruppenbeleuchtungen. Damit wagt er sich frisch und frei an die Wagnersche Kunst — mit verheerender Wirkung. Die scheinbar so einfache und doch das ganze Stil-Geheimnis enthaltende Vorschrift: „Tue das, was der Meister vorgeschrieben hat und nichts anderes!" läßt ihn kalt, denn er muß das ja besser wissen. Und so übersieht er hier etwas ganz Wichtiges, weil es ihn un-

wesentlich dünkt, setzt dort etwas hinzu, wodurch er Wagner sehr passend zu ergänzen glaubt, obschon es falsch und störend ist. Eine zweite Hauptregel des Stils: „Jeder Phrase, jeder Figur des Orchesters entspricht eine Geberde, eine Bewegung, eine Aktion auf der Bühne: diese muß mit jener haarscharf übereinstimmen und zusammenfallen" hat er noch weniger erfaßt, so sehr sie dem feinfühligen Kapellmeister auch geläufig ist, und gerade die Nichtbeachtung dieser Vorschrift veranlaßt die ganze Undeutlichkeit und Stillosigkeit unserer Aufführungen. Eine Aenderung dieser Grundfehler wird erst dann eintreten, wenn die Regisseure ihre Fähigkeit für das Wagnersche Drama nachgewiesen haben, oder wenn den intelligenten Orchesterdirigenten ihr gewiß berechtigter Wunsch erfüllt wird, ihren Willen auf den Bühnen durchsetzen zu dürfen, wo ein Zusammengehen mit dem Regisseur nicht zu erzielen ist. Und ganz das Gleiche gilt gegenüber den Chordirigenten, den Dekorationsmalern und Maschinenmeistern, vor allen gegenüber den einzelnen Darstellern. Wie in der Gedankenwerkstatt des einen Mannes die Künste zur dramatischen Allkunst vereinigt waren, so muß auch ein beherrschender Wille die Ausführung lenken, allerdings der Wille eines Wissenden und kongenial Nachschaffenden.

In Bayreuth besitzt diesen männlichen Willen eine Frau, und kein ruhig Denkender wird die unschätzbaren Vorzüge dieser Alleinherrschaft verkennen. Frau Cosima Wagner ist vielleicht der größte Regisseur, den die Opernbühne bisher aufzuweisen hatte; die Zeit wird kommen, wo man ihr die heute, wenigstens in der deutschen Oeffentlichkeit, noch versagte Gerechtigkeit und Anerkennung einmütig zollen wird. In Bayreuth gibt es schon jetzt unter den Mitwirkenden, von dem bedeutendsten Solisten bis zum Chor- und Balletpersonal, niemanden, der nicht neidlos die bewundernswerte Energie, den rastlosen Geist und Fleiß dieser Frau anerkennt. Stand ihr auch ein Mottl für das Orchester, ein Kniese für die Chöre zu Seite, jeder für sein Fach ein Allervor-

trefflichster — sie war doch von Anfang an die Seele und der Kopf des Riesendarstellungskörpers, der den Lohengrin 1894 in Bayreuth zustande brachte.

Man hat darüber geklagt, daß durch den beherrschenden Willen eines solchen Regisseurs und Dramaturgen die Individualität der Darsteller, die freie Aeußerung der dramatischen Talente unterdrückt werde; wo jeder Schritt, jeder Ausdruck streng vorgeschrieben ist, da sei alle Selbständigkeit, alle Eingebung des Moments unmöglich gemacht. Man könnte sofort erwidern, ob geniale Künstler in Bayreuth denn weniger geleistet haben als sonst, ob eine Isolde der Sucher, ein Hans Sachs des Betz, ein Amfortas des Scheidemantel dort etwa unter dem Druck bevormundender Disziplin zu leiden hatten? Oder könnte man fragen, ob früher, wo die Individualitäten sich frei durften gehen lassen, der Stil der Aufführungen besser war, ob ihr Beispiel segensreich auf das Ensemble wirkte, ob sie selbst sich von eigenmächtigen Tempi, von geschmacklosen Ritardandi, von altmodischen Fermaten, vom Singen ins Publikum — kurz, von den schlechten Angewohnheiten der Oper rein gehalten haben? Der Sänger von Geschmack, Kunstverständnis und Nachdenken wird ganz von selbst dahin kommen, so zu singen und zu spielen, wie es der Meister vorgeschrieben hat, und etwas anderes wird auch in Bayreuth nicht angestrebt. Wer aber noch Anfänger oder gar schon durch die Routine verdorben ist, der wilde Sprößling und der absterbende Zweig, sie haben die strenge Scheere des Gärtners nötig, um richtig zu wachsen und wieder zu gedeihen. Lange genug haben Sänger, die ohne tüchtige Schule Wagner schrien, nicht sangen, und Darsteller, die, statt zu denken und zu fühlen, Kulissen rissen, die neue Kunst in Mißkredit gebracht. Andrerseits sitzt im Publikum allzufest leider das Gefallen an den Aeußerlichkeiten einer vergangenen Modekunst. Die Erziehung der Sänger wird mit der Erziehung der Zuschauer Hand in Hand gehen müssen, damit wir uns endlich von der Unnatur der Opernschablone emanzipieren. Hat der Loben-

grin mit siegender Hoheit die Produkte jener Afterkunst überwunden, so möge ein neuer und reiner Stil seiner Darstellung, wie ihn Bayreuth uns geboten hat, nun auch die alten Theatersünden unserer Opernaufführungen hinwegfegen. Dann wird vielleicht noch die „Oper", welche jetzt in den Augen mancher Kunstkenner von Geschmack und Feingefühl als ein zweifelhaftes Institut, als Zwitterkunst gilt, das Vertrauen Schillers rechtfertigen, der von ihr einst die Auferstehung des Trauerspiels in einer edleren Gestalt erhoffte.

Bayreuth 1896.*)

(Der Ring des Nibelungen).

Es ist immer mißlich, über eine große Kunsttat kritisch sich zu äußern, wenn über diese an derselben Stelle schon ausführlich von anderer Seite berichtet wurde, wie es in diesem Blatte über den Bayreuther „Ring" geschehen ist. Aber selbst, wenn das Urteil diametral verschieden ausfiele, so könnte das nur ein neuer Antrieb zu einer „Kritik der Kritik" sein, wie sie bisher noch nicht wissenschaftlich geleistet ist. Man hat sich ja schon öfters den Spaß gemacht, zwei sich völlig widersprechende Urteile über dieselbe künstlerische Produktion neben einander zu drucken: aber eine so krasse Verschiedenheit, wie sie in den Meinungen über die Bühnenfestspiele von 1896 zu Tage tritt, ist wohl noch nicht dagewesen.

Natürlich sehe ich dabei völlig ab von den Besprechungen gewisser Herren, die den Stempel der Voreingenommenheit an der Stirne tragen, und ebenso von den Kritiken anderer, die durch offenbare Unkenntnis sich den Anspruch, ernst genommen zu werden, verscherzen; aber wenn tüchtige und geschmackvolle Kenner in Hinsicht auf dieselbe Leistung das Entgegengesetzte meinen, wenn der eine schwarz sieht, wo der andere weiß sah, was soll man dann noch von der Geltung der Kritik denken oder besser: an welches Urteil soll sich derjenige halten, dem sie die Befolgung ihrer Ratschläge ans Herz legt?

Wenn der eine die Dekoration am Schlusse der „Götterdämmerung" für unvergleichlich schön, der andere für ganz mißlungen erklärt, wenn der eine das Kostüm der

*) Aus dem „Musikalischen Wochenblatt" (20. August 1896).

Fricka wundervoll, der andere geschmacklos findet, wenn der eine sagt, die Stimme des Siegfried-Darstellers sei am Schlusse noch in strahlendem Glanz erklungen, und der andere: sie hätte nur noch blecherne Töne von sich gegeben, wenn der eine die tadellose Intonation der Rheintöchter bewundert, die der andere „Unreintöchter" nennt, wenn drei Kritiker übereinstimmend die ungeheure Ueberlegenheit der „Walküre"-Aufführung gegenüber dem vorhergegangenen „Rheingold" konstatieren, und dann der Vierte, auf den ich viel gebe, sagt, seine Begeisterung für die „Rheingold"-Darstellung sei durch die „Walküre" sehr abgekühlt worden, wenn der eine das Schwert im „Rheingold" durchaus billigt, der andere auf Wegfall dringt, und wenn ich schließlich als Verfasser dieser Kritiken Namen wie Humperdinck, Krause, Welti, E. v. Wolzogen, Krebs u. a. nenne, — was ergibt sich daraus?

Ich meine vor allem die Richtigkeit des Worts: „Wir sind allzumal Sünder und mangeln des Ruhmes", und die Notwendigkeit, Nutzen und Wert der Kritik, auch der besten, mit kritischen Augen zu betrachten und nicht auf eines Kritikers Wort zu schwören, aber auch die Warnung, gegenüber der eigenen Kritik stets auf der Hut zu sein und ihr das Maß der Bescheidenheit zu geben, das durch die lange Erfahrung ihrer Unzulänglichkeit geboten erscheint. Von welchen unberechenbaren, dem Kritiker selbst unbewußten Stimmungen und Empfindungen ist nicht sein Urteil abhängig! Wie selten macht er sich klar, daß seine an sich richtigen Vorschläge zur Besserung gewiß schon vorher auch von dem Kritisierten als richtig empfunden, aber an der rauhen Wirklichkeit, an der praktischen Ausführbarkeit trotz aller Mühen gescheitert sind; denn „hart im Raume stoßen sich die Sachen". Wie viel leichter ist doch Besserwissen, als Bessermachen! Wie viel stärker ist unsere Phantasie, als die höchste Vollendung aller technischen Praxis! Welch ungeheurer Apparat unzähliger verschiedenartigen Faktoren gehört dazu, um eine Illusion zu erzeugen, die doch noch immer nicht an unsere Phantasie heranreicht!

Wer also nach Bayreuth kommt und in der hergebrachten Meinung: „Ich habe meine 20 Mark bezahlt und verlange in jeder Hinsicht, in jeder Rolle das Außerordentlichste" zu mäkeln und zu nörgeln beginnt, der ist einfach zu bedauern: subjektiv beraubt er sich selbst des höchsten Genusses, objektiv hat er das Wesen der Bayreuther Kunstdarbietung noch gar nicht erfaßt. Er geht von einer falschen Ansicht über „Mustervorstellungen" aus, die in Wahrheit gar nicht musterhaft sind; er meint, daß, wenn einfach die berühmtesten Vertreter der verschiedenen Rollen in Bayreuth zusammen auftreten würden, das Ideal erreicht wäre. Und doch frage ich jeden, der in Berlin oder München solche Aufführung gesehen hat, ob er die gehoffte höchste Befriedigung gehabt hat? Man hatte ein Stil-Mischmasch, ein Vordrängen einzelner, ein Nebeneinander unausgeglichener Individualitäten und Manieren. Bayreuth aber gewährt das Gegenteil: das Aufgehen der Einzelnen in der Gesamtheit, die Unterordnung aller zum Heile des Kunstwerks unter den Willen des Meisters. Es ist klar, daß viele „erste Kräfte" schon aus diesem Grunde von Bayreuth ausgegeschlossen, daß andere, die nicht lange genug die Uebungen und Proben in Bayreuth mitgemacht haben, noch nicht völlig im Bayreuther Stile aufgegangen sind. Umsomehr muß man der „Bayreuther Schule" das beste Gedeihen wünschen, die sich die Aufgabe gestellt hat, die natürliche Begabung junger Künstler in stilgerechter, der Opernkonvention abgekehrter Weise künstlerisch anzuleiten, um aus ihnen Kräfte für die Bühnenfestspiele zu gewinnen. Daß dieses Bestreben ebenso auf den Widerstand der nörgelnden Kritik stößt, wie noch alles von Bayreuth Gewollte, ist ja erklärlich, obwohl die Beschimpfungen Julius Knieses, des Leiters der Stilschule, den man noch vor wenigen Jahren als genialen Lehrer der herrlichen Chöre in den „Meistersingern" und im „Lohengrin" in den Himmel gehoben hat, auf eine gemeinschaftliche Parole hinweisen. Aber man wird sich in Bayreuth durch diejenigen, die jetzt den verewigten Meister gegen

seine Erben ausspielen, nicht irre machen lassen, auf dem als richtig erkannten Wege vorwärts zu schreiten: Leistungen, wie die eines Friedrichs, Breuer, Burgstaller, einer Gulbranson, Brema, zeigen, daß trotz aller Schmähungen in der Bayreuther Schule das Edle und Unverfälschte erreicht oder mindestens angestrebt wird.

Nach diesen Bemerkungen kann ich mich über den 3. Zyklus, den ich hier besprechen will, kurz fassen. Er soll, wie mir gesagt wurde, der vollendetste gewesen sein, was auch nicht wunderbar ist, da die große Maschinerie der Zusammenwirkung natürlich immer vollkommener fungiert. Daher ist es zu bedauern, daß die Kritik, ihrer brühwarmen Handhabung gemäß, stets nach der ersten Vorstellung schon ihr Urteil spricht.

Dazu kam, daß Frau Lilli Lehmann als Brünnhilde, im 1. Zyklus durch Halskrankheit an der Entfaltung ihres Könnens verhindert, diesmal eine ganz andere Leistung bot. Mit solcher Kunst der Gesangstechnik ist die Brünnhilde wohl nie gesungen worden, und ebenso tadellos war die musikalische Beherrschung der Aufgabe. Wundervoll wußte die Künstlerin bis zuletzt mit ihren Kräften Haus zu halten; nur das Größte, das Letzte fehlte: in Spiel und Gesang das Fortreißende, Erschütternde, die elementare Macht einer Natur. Wenn Siegfried von Brünnhilde fortzieht und sie ihm mit entzückter Gebärde nachwinkt, so entsprach das bei Frau Lehmann nicht dem Sturm der Gefühle, den das Orchester malt. Und so war manches andere in den Gebärden noch konventionell und nicht aus ursprünglichem Temperament geflossen.

Heinrich Vogl sang diesmal den Siegmund, erstaunlich für sein Alter, mit allen Vorzügen, die man an diesem Künstler schätzt, oft freilich zu einer kurzatmigen Betonung der Silben genötigt, die besser zum Loge, als zum Siegmund paßt.

Die übrigen Darsteller sind hier schon besprochen worden. Alle boten ihr Bestes und bemühten sich, im Ganzen aufzugehen. Jeder war bei der Sache, auch wenn er nicht

zu singen hatte; jeder wußte, was er in jedem Moment zu tun hatte, welche Gebärde dem musikalischen Motiv und der Erwartung des ganz dem dramatischen Vorgang hingegebenen Zuschauers entsprach. Da merkte man das feinspürende, das Ganze und das Einzelne durchdringende Walten einer Bühnenleitung, bei der sich Intellekt und Wille in kaum dagewesenem Maße vereinigen. Was dadurch erreicht wird, konnte man im „Rheingold" beobachten, wo eine nie gekannte Spannung und Eindringlichkeit der dramatischen Vorgänge an die Stelle des gewohnten Schlendrians trat. Ueberhaupt: solche Szenen, die anderswo unter den Tisch fallen, kamen hier zu ungeahnter Geltung, wofür ein wundervolles Beispiel die Nornenszene ist. Wie dies oft gestrichene, meist als überflüssig betrachtete grandiose Nachtstück durch die Damen Heink, Reuß-Belce und Marie Lehmann gesungen und durch das Orchester begleitet wurde, das war ein Triumph für Bayreuth.

Felix Mottl dirigierte: Ich kann mir nicht denken, daß man seine Leistung übertreffen kann. Man hebt immer die unerreichte Schönheit des Bayreuther Orchesterklangs hervor; aber wie wenig erschöpft dies Lob das Wesentliche! Vielmehr ist es der allein durch die Handlung bedingte Stil des Vortrags, die damit zusammenhängende Wahl der Tempi und die daraus resultierende Deutlichkeit des motivischen Gewebes, die Zartheit im Ausdruck der Melodie, die rhythmische Präzision, die doch nie aufdringlich wirkt: dies alles zusammen gibt erst dem Bayreuther Orchester seine unbestrittenen, von allen willig anerkannten Vorzüge.

Und so zog nun — nach 20 Jahren wieder am Orte seiner Bestimmung — das urgewaltige, mit nichts anderem zu vergleichende Werk an vier Abenden an dem ergriffenen und entzückten Zuschauerkreise vorüber. Es war, als wenn man in dieser Zeit Welten erlebt hätte; ja, eine Welt von Schönheit und Erhabenheit hatte sich aufgetan und uns alle in ihren Bann gezwungen.

Bayreuth 1899*)

(Parsifal, Meistersinger.)

Man weiß, von welcher Bedeutung die Zahl 13 für Wagners Leben gewesen ist. Bildeten nun die Festspiele des Jahres 1899 den 13. Festspiel-Zyklus (denn Festspiele haben in den Jahren 1876, 1882, 1883, 1884, 1886, 1888, 1889, 1891, 1892, 1894, 1896, 1897, 1899 stattgefunden), so konnte man sich vielleicht von ihnen auch etwas Besonderes versprechen. In der Tat gab von vornherein eine wichtige Beobachtung den Festspielen von 1899 die Signatur: die alte, große Generation der Mitwirkenden ist vom Schauplatz abgetreten und hat einer neuen Platz gemacht. Einzelne Ausnahmen bestätigen nur die Regel: Hans Richter, der Nibelungen-Dirigent von 1876, waltete rüstig seines Amtes, und unter den Darstellern finden wir die große Rosa Sucher („noch ein hohe Säule" . .) in der Rolle, in der sie niemals erreicht werden wird: als Sieglinde. Von den ältesten Freunden und Helfern vermissen wir zum erstenmal den durch Krankheit verhinderten Heinrich Porges, einen der edelsten und idealsten Musiker, deren Denken und Fühlen in dem Namen „Wagner" gipfelt. Dann aber fehlt diesmal ein Mann, dessen Verlust für Bayreuth außerordentlich schmerzlich wäre, so daß man nur hoffen kann, ihn dort das nächste Mal in voller Frische wiederzufinden: Felix Mottl. Es hat eine Zeitlang zum guten Ton in der Presse gehört, ihn als Dirigenten anzugreifen; in Ver-

*) Berliner Signale 1899, Nr. 17 u. 18.

lin wurde das schöne Wort „vermottln", d. h. zu langsamen Tempi neigen, erfunden und gläubig nachgesprochen. Der Unbefangene weiß, daß die Anwendung solcher „Parolen" in der Presse mehr dem Nachahmungstrieb als eigenem Denken entspringt; es ist tröstlich, daß sie sich niemals gegen unbedeutende Männer und Strönungen richten, sondern gegen eigenartige und daher der Menge verdächtige. So ist es mit Wagner selbst ergangen — und es wäre ein ergötzliches und lehrreiches Buch, das seine Geschichte einmal allein nach den wechselnden Parolen schildern wollte, die „die Oeffentlichkeit" gegen ihn ausgab und nachbetete —, so erging es der Tätigkeit seiner Gemahlin, seines Sohnes, seiner Anhänger; aber es ist ein Glück, daß diese Parolen nach einiger Zeit sich ihre kurzen Beine abgelaufen haben . . . Ich möchte Felix Mottl d e n Bayreuther Dirigenten nennen; während Levi's Name mit dem „Parsifal", Richters mit dem „Ring" verknüpft ist, hat Mottl in Bayreuth alle Werke dirigiert, und jedes, nach meiner Meinung, mit der gleichen Innigkeit und Größe. Wenn ich eines doch hervorheben soll, so erinnere ich an den „Lohengrin" von 1894, und glaube damit jedem, der dieses Erlebnisses teilhaftig werden durfte, genug gesagt zu haben.

Doch nicht über die diesmal in Bayreuth Vermißten wollen wir klagen, sondern uns der neuen Kräfte freuen, die von der allzeit regen Spürkraft der Festspielleitung herangezogen sind. Daß der Kreis der Darsteller immer durch neues Blut gestärkt werden muß, liegt auf der Hand; eine Materna und eine Malten konnten nicht bis ans Ende aller Tage die Kundry darstellen: sie haben den Ruhm ihrer herrlichen Taten ins Gedenkbuch der Kunst eingemeißelt und müssen „dem ewig Jungen" weichen. Diesen jungen Nachwuchs kennen zu lernen und zu prüfen, waren nun die Festspiele von 1899 besonders geeignet. Leider war es mir nur vergönnt, den beiden Vorstellungen des „Parsifal" und der „Meistersinger" am 4. und 5. August beizuwohnen, so daß ich über eine Anzahl neugeworbener Künstler nicht urteilen kann. —

Der „Parsifal" wird und muß immer das eigentliche Werk von Bayreuth bleiben; es gibt der Festspielbühne die Weihe und unterscheidet sie von den gewöhnlichen Operntheatern. Daher möge der gütige Gott, der uns die deutsche Musik gab, uns immerdar davor bewahren, daß wenigstens der „Parsifal" nicht den Fledermaus-Bühnen, Musik-Agenten und Kunst-Wucherern überantwortet wird. Wie lange wird es noch dauern, ehe „Parsifal" als der Gipfel des Wagnerschen Schaffens erkannt werden wird? Nach dem, was ich von geschätzten Musikkritikern in diesem Sommer gelesen habe, noch recht lange. Wie erfreulich ist es daher, in einem französischen Buche*) zu lesen: „Parsifal war die Krone von Wagners Dasein. In diesem Meisterwerke hatte er den endgültigen Ausdruck seiner höchsten religiösen und moralischen Ueberzeugungen gegeben."

Die Opposition gegen den „Parsifal" läßt sich wieder mühelos auf „Parolen" zurückführen. Da war die gute alte Sippschaft der Musikanten, die von Wagners letztem Werke sagten, was sie von allen nacheinander gesagt hatten, nämlich die Musik sei greisenhaft: und doch läßt sich so leicht zeigen, daß Wagner hier das Staunenswerteste vollbracht hat, am Abend seines Lebens, nach so viel früheren Werken voll unerschöpflichem Musik-Inhalt, eine ganz neue Musik zu schaffen, einfacher in den Mitteln, und doch von unbeschreiblicher Tiefe, von der ergreifendsten Kraft des Ausdrucks. Da waren ferner diejenigen, deren (oft plötzlich zum Vorschein gekommenem) religiösem Gefühl die von ihnen gründlich mißverstandene Handlung des Parsifal widersprach; und auf der anderen Seit die Nietzscheaner, die eifrig nachsprachen, was der

*) Es ist das ganz vortreffliche, des höchsten Lobes würdige Buch: „Richard Wagner" von H. Lichtenberger, Professor in Nancy, das in musterhafter Uebersetzung von v. Oppeln-Bronikowski bei C. Reißner in Leipzig erschienen ist. Immer wieder muß man mit Stolz und — Bedauern anerkennen, daß in Frankreich über Richard Wagner oft viel Besseres geschrieben wird, als bei uns.

umdüsterte Sinn ihres Meisters so verwerflich gefunden hatte: „daß Wagner zuletzt vor dem Kreuze niedergesunken sei", obschon seine Entwickelung doch nur die Bahn durchlaufen hatte, auf der auch Schiller und Goethe, Mozart und Beethoven zu ihren letzten religiösen Schöpfungen gelangt waren.

Doch wie zerstreut eine Parsifal-Aufführung in Bayreuth all diese Nebel der Theorie und hergebrachten Urteile, wie viel naiv empfindende Hörer haben andächtig, mit gerührtem und erhobenem Herzen, still und feierlich das Festspielhaus verlassen, wenn die weiße Taube über dem Haupte des Gralskönigs sich herabgesenkt hatte! Mir wird immer unvergeßlich sein, was einst der nachmalige Kaiser Friedrich zu dem Vorstand des Berliner Wagner-Vereins geäußert hat: „Was ich nach dem ersten Akte des Parsifal in Bayreuth empfand, kann ich mit keinem anderen Eindruck der Kunst vergleichen; ich hätte am liebsten niemand gesehen und gesprochen, um mir diesen Eindruck nicht verwischen zu lassen." Dasselbe Gefühl habe ich noch jedesmal nach diesem Aktschlusse gehabt, und mit mir so viel Tausende, denen der Parsifal in Bayreuth zum höchsten Kunsterlebnis überhaupt geworden ist.

Allerdings ist dazu eine vollendete Wiedergabe erforderlich. Der Meister selbst hat 1882 den „Parsifal" einstudiert; es war vielleicht das einzige Mal in seinem Leben, wo er eines seiner Werke vollendet zur Aufführung bringen konnte. Daß selbst damals noch nicht alles „klappte", z. B. bei den Wandeldekorationen, möge man in dem herrlichen Aufsatze „Das Bühnenweihfestspiel in Bayreuth 1882" im 10. Bande der Schriften nachlesen, der für jeden Regisseur und Gesanglehrer grundlegende Wahrheiten enthält. Die wichtigste Frage ist nun: „Hat Bayreuth in den 17 Jahren seit dem Dahinscheiden des Meisters die Tradition des „Parsifal" getreu bewahrt?" Es war im Jahre 1888 (im epochemachenden Meistersingerjahre!), da wurde die „Parole" ausgegeben, daß plötzlich der Parsifal völlig von der früheren Höhe herab-

gesunken sei, und diese Angriffe wurden in den nächsten Jahren fortgesetzt: sie knüpfen sich an die Namen Leßmann, Tappert, Weingartner. Da diese einst in heftigster Weise geäußerten Vorwürfe klanglos zum Orkus hinabgegangen sind, so dürfte es vielleicht überflüssig erscheinen, noch jetzt daran zu rühren. Aber es ist nötig, um zu zeigen, wie das Bayreuther Unternehmen nicht nur von den alten eingefleischten Gegnern, sondern auch von Pseudo-Freunden mit den unmotiviertesten Angriffen verfolgt worden ist. Denn niemals ist auch nur eine Spur von Berechtigung dazu nachgewiesen worden. Ich weiß mich eins mit den kompetentesten Richtern, wenn ich es ausspreche, daß die Tradition des Parsifal mit treuester Sorgfalt, mit einer — so zu sagen — liebevollen Zähigkeit festgehalten worden ist. Was das sagen will, werden alle die wissen, die praktisch mit der Bühne vertraut sind; es ist nur zu bekannt, daß gute Aufführungen sehr rasch von ihrer Höhe herabsinken, wenn sie oft wiederholt werden, daß ferner an einer Bühne in wenig Jahren die Tradition, die sich von einer ersten Musteraufführung gebildet haben könnte, bis zur Unkenntlichkeit verwischt wird. Bei der Parsifal-Aufführung steigern sich nun die Forderungen in Hinsicht des Festhaltens der Tradition ins Ungemessene. Denn welch eine Summe von Faktoren, die hier zusammenwirken, um das szenische Ganze zu bilden! Man denke an den ersten Akt mit den dreifach geteilten Chören, den Glocken und Posaunen auf der Bühne, oder an den zweiten mit dem schwierigsten „Ensemble", das je erdacht ist, der Zaubermädchen-Szene. Eine stillose Bewegung, ein unzarter Ton kann hier die Illusion vernichten. Ich muß nun sagen, daß ich die Szene im Gralstempel niemals vollendeter erlebt habe, als diesmal; die in der Intonation so heiklen Chöre wurden tadellos rein gesungen; die heilige Handlung vollzog sich in einer so weihevollen Schönheit, daß der beseligende Eindruck einer völligen Entrücktheit gleichkam. Ebenso gelungen war die Szene der Zaubermädchen, die zum erstenmal nicht der „Blumenvater" Porges, sondern

Kniese einstudiert hatte; wie im Jahre 1882 war auch jetzt dieser Chor so ideal geübt, als böte er gar keine Schwierigkeiten. Nur meine ich, daß Fräulein v. Artner weder in der Erscheinung, noch im Stimmklang in die Szene hineinpaßt; um so reizender war Frau Gleiß.

Die Hauptrollen wurden an demselben Tage von zwei neuen Darstellern gegeben: Schmedes sang den Parsifal, Frau Gulbranson die Kundry. Schmedes hat mich geradezu entzückt. Ich habe von ihm bei seinem Auftreten im ersten Akt denselben Eindruck gehabt, wie einst von Burgstaller als Siegfried: „das ist Siegfried!" damals; „das ist Parsifal!" jetzt. Schmedes hat mich sehr an den unvergeßlichen Van Dyck erinnert: beide sind Ausländer, bei beiden machen sich undeutsche Eigenheiten des Gesangs bemerklich; das wird aber aufgewogen durch ihr ergreifendes Spiel und hohes dramatisches Talent. Schmedes sieht überdies besser aus, er ist größer und schlanker als Van Dyck; seine Erscheinung zwischen den Zaubermädchen wirkte hinreißend. Der Stimmcharakter ist baritonal, also für Parsifal sehr geeignet; im dritten Akte schien Schmedes leider heiser zu sein. — Ich möchte hier bemerken, daß Parsifal im dritten Akte nicht durchaus in schwarzer Rüstung erschien, sondern an den Oberschenkeln das fleischfarbene Trikot sehen ließ, was für mich störend wirkte.

Frau Gulbranson als Kundry war bewundernswert vor allem durch ihren herrlichen Gesang und durch ihr edles Spiel. Doch will mich bedünken, als ob ihre Individualität sich mehr für die jungfräuliche, erhabene Brünnhilde, als für die düstere, dämonische Kundry eignet. In keine seiner Gestalten zeigt sich Wagners unbegreifliche Genialität schrankenloser, als in dieser Kundry; keine bedarf daher eines so schrankenlosen Darstellungsvermögens: von bestrickendem Zauber, verführerischer Glut zu wilder Wut und wahnsinnigem Rasen. Frau Gulbranson blieb immer innerhalb der Grenzen der Schönheit; aber am Ende des zweiten Aktes muß die Leidenschaft alle Fesseln sprengen. — Das Kostüm der

Kundry im zweiten Akt ist immer neuen Experimenten unterworfen; von dem diesjährigen war ich nicht sehr erbaut.

Amfortas war Herr Schütz aus Leipzig, der seine Partie ganz vortrefflich durchführte. Nicht so zufrieden konnte man mit Wachters Gurnemanz sein. Wachter erweckte einst die Hoffnung, ein zweiter Scaria zu werden; er hat sie nicht erfüllt. Es scheint mir, daß er nicht genug Gesangstudien treibt; seine schöne Stimme kann nicht voll ausströmen und die Aussprache läßt viel zu wünschen übrig. Was aber die Deutlichkeit des Gurnemanz im ersten und dritten Akt des Parsifal bedeutet, brauche ich nicht zu sagen; der übliche Vorwurf der „Längen" trift hier nicht den Meister, sondern immer nur den Darsteller des Gurnemanz. Bei Scaria hat niemand über Längen geklagt. Wachter dagegen war auf langen Strecken uninteressant. Es schien mir auch, als wenn er nicht genug Proben mitgemacht hätte; das Spiel beim Erwecken der Kundry am Anfang des dritten Aktes, wo die Celli so innig die Mühewaltung des Gurnemanz malen, blieb zuletzt völlig aus. Sehr bedauert habe ich, nicht den Gurnemanz von Dr. Krauß gehört zu haben, der in einzelnen Momenten sich zu ergreifender Wirkung erhoben haben soll, wie mir von vielen Seiten mitgeteilt ist. Desgleichen habe ich über Gerhäuser und Burgstaller gehört, daß jeder in seiner Art ein hochbedeutender Parsifal gewesen ist. — Wenn ich noch das herrliche Alt-Solo der Frau Geller-Wolter erwähne — der man gerne in Bayreuth in einer größeren Partie begegnen möchte —, so bin ich mit den einzelnen Rollen fertig. Wie sehr aber tritt in Bayreuth gerade das Einzelne hinter dem Ganzen zurück! Wer dort nicht gelernt hat, den Blick stets auf das Ganze zu richten, hat den Bayreuther Stil noch nicht erfaßt. Zu dem „Ganzen" aber gehört vor allem das Orchester, das nirgends erhabener und inniger ertönt als in dem Werke, dessen Instrumentation für den „mystischen Abgrund" gedacht ist: im Parsifal. Der Münchener Fischer hat seit

15 Jahren nicht mehr in Bayreuth dirigiert; aber er hat 1882 unter Wagner den „Parsifal" studiert. Das Orchester spielte unter ihm wie aus einem Guß, aufs Feinste abgetönt: auch hier ist die Tradition des Meisters bis ins Kleinste gewahrt worden, und dies wunderbarste Orchester der Welt klang „herrlich, wie am ersten Tag". Alles in allem: Die Aufführung des „Parsifal" ist auf der Höhe geblieben, das bedeutet aber in diesem Falle nicht ein Ausruhen auf wohlerworbenem Besitz, sondern ein immer neues, unermüdliches Bestreben. Ja, es wird in Bayreuth gearbeitet mit Kopf und Herz; es ist ein Anspannen aller Kräfte im Dienste des Ideals, wie nirgends anderswo, an dieser vom Genius geweihten Stätte.

* * *

War schon 1888 die Wirkung der „Meistersinger" in Bayreuth so groß, daß man einen neuen Aufschwung der Festspiele von da an datieren kann, so stand der Erfolg dieses Werkes 1899 dem damaligen in keiner Weise nach. Seine Anziehungskraft aber war noch bedeutend gewachsen, denn wie erfreulich hat sich doch in dem vergangenen Jahrzehnt die Würdigung gerade dieses Werkes vertieft und verbreitet! „Die Meistersinger" sind das deutsche Lustspiel des 19. Jahrhunderts, sowie Lessings „Minna" das des achtzehnten; und was von diesem nationalen Kleinod gesagt ist, das gilt auch von jenem: „Der Deutsche kann davon nicht reden, ohne daß ihm das Herz aufgeht." Der Enthusiasmus, den die „Meistersinger" in Bayreuth hervorriefen, war grenzenlos; selbst Musikkritiker, denen die kühle Unparteilichkeit des nil admirari das höchste Erfordernis ihres Metiers zu sein dünkt, berichteten diesmal mit Marquis Posa: „O, Gott, das Leben ist doch schön."

Unsere Kenntnisse über die Entstehung der Meistersinger sind in der letzten Zeit sehr bereichert worden. Neben den „Erlebnissen" Weißheimers, die allerdings nur mit großer Vorsicht zu benutzen sind, waren es auf Frau Mathilde Wesendonck zurückgehende Mitteilungen

unseres hochverdienten, trefflichen Wagnerfreundes Albert Heintz, denen wir unsere neue Belehrung verdanken; dazu kam dann endlich der soeben erschienene dritte Band von Glasenapps monumentaler Wagner-Biographie in der verbesserten Bearbeitung, die uns die ganzen Zeiten des „Meistersinger"-Schaffens miterleben läßt.

Es war im traurigen Pariser Tannhäuser-Jahre 1861, als Wagner einen nicht minder traurigen Aufenthalt in Wien, wo er unter Kabalen und Enttäuschungen die Aufführung des „Tristan" betrieb, im November unterbrach, um in Venedig einige Tage mit den Liebsten und Tätigsten der Züricher Freunde, dem Ehepaar Wesendonck, zu verleben. Damals erinnerte ihn Frau Mathilde, die Verfasserin der „Fünf Gedichte", an einen Entwurf zu einem heiteren Drama, den er 1845 in Marienbad sich aufgeschrieben — als eine Art Satyrspiel zum „Tannhäuser" —, dann in Zürich einmal der Freundin übergeben hatte, in deren Besitz das Schriftstück sich noch befand. Ihr Vorschlag, diesen Stoff jetzt zu bearbeiten, fand willige Aufnahme bei Wagner. Er konnte den neuen Entwurf schon Anfang Dezember in Mainz seinem Verleger Schott vorlesen, dem er die Vollendung der ganzen Oper binnen Jahresfrist versprach. Dann fuhr Wagner nach Paris, und hier hat er während des Januar 1862 in einem raschen Zuge die ganze Dichtung der „Meistersinger" niedergeschrieben. Das Konzept erhielt Frau Wesendonck, die Reinschrift der Mainzer Verleger.*) Der Februar sah den Meister in einem neuen Heim in Biebrich schon an der Komposition tätig. Nur Walthers Preislied wurde in der ersten Fassung verworfen, und jetzt ein ganz neues an seine Stelle gesetzt. Dann komponierte Wagner sofort das Vorspiel, das ja die ganze Meistersinger-Musik im Kern enthält, so daß er also auch hier wieder schon vorher mit der befruchtenden dichterischen Idee zugleich die Musik konzipiert hatte.

*) Es ist die jetzt in vollständigem, schönstem Faksimile bei Schott erschienene Meistersinger-Dichtung.

„Wunder ob Wunder nun bieten sich dar", so singt Walther; so kann man auch von dieser Entstehung des Wunderwerkes der „Meistersinger" sagen. Welche Gegensätze! In der bitteren Zeit nach dem Tannhäuser-Skandal, während der vergeblichen, schmerzlichen Versuche, den „Tristan" auf die Bühne zu bringen, unstät, mittel- und heimatlos schreibt Wagner diese Dichtung voll abgeklärter Heiterkeit, voll sprudelnder Laune und versöhnenden Humors; und er schreibt sie, diese deutscheste Dichtung, in der französischen Hauptstadt, wo er Schmach und Spott soeben reichlich erfahren hatte! Und da will uns die moderne Literaturforschung einreden, daß jedes Kunstwerk zu erklären sei aus den jeweiligen Stimmungen und Verhältnissen seines Schöpfers! Dem Genius können aus Schnee und Eis duftende Blumen erblühen. Freilich, andauernd darf sein inneres und äußeres Leben nicht in krassem Widerspruche stehen: das sollte auch Wagner bei der Komposition seines heitersten Werkes erfahren. Statt, wie er gehofft und versprochen hatte, seine Oper 1862 zu vollenden, wurde sie 1867 fertig! . . . . . .

Doch ich bin weit abgeschweift von meiner Vornahme, über die Bayreuther „Meistersinger" von 1899 zu sprechen. Wie undankbar ist es auch, ein Ganzes von solcher Schönheit, wie es diese Aufführung war, zu zerpflücken!

Den Hans Sachs gab Van Rooy. Dieser Künstler, der vor zwei Jahren von einem unbekannten Konzertsänger zum außerordentlich bedeutenden, vielleicht besten Wotan überhaupt vorschritt, hat auch als Sachs eine große, eindrucksvolle Leistung geboten. Wenn ich mich dieser Leistung nicht so ganz, wie andere, erfreuen konnte, so lag es wohl daran, daß der „Laudator temporis acti" in mir zu kräftig ist. Meine Meistersinger-Begeisterung ist gleichaltrig mit der Begeisterung für unseren herrlichen Franz Betz, den ersten Hans Sachs, der ihn 1888 in Bayreuth noch so hinreißend spielte und sang, wie er ihn 20 Jahre früher in der

ersten Münchener Aufführung unter des Meisters Augen gegeben haben soll. Wenn es nun zutrifft, daß Van Rooy in Auffassung und Gesang vielfach etwas anderes, ja Entgegengesetztes bot, wie Betz, so ist es erklärlich, daß wir Berliner Betz-Schwärmer daran erst allmählich uns gewöhnen müssen. Betz war jovial, leutselig; in jeder Bewegung, jedem Ton leicht und absichtslos; bei Van Rooy war alles mehr durchdacht, er hatte etwas Eifriges, Lebhaftes, allzu Jugendliches. Wie glänzend behandelte Betz den mühelos hingeworfenen Sprechgesang (ich denke z. B. an das Sprüchlein vom Eseltreiber im 1. Akt), Van Rooy unterstrich jede Silbe. Dafür fiel auch keine unter den Tisch, alles kam mit der erwünschten Deutlichkeit heraus. Aber auch im Spiel wäre weniger manchmal mehr gewesen. Immerhin eine imposante Leistung, die bei größerer Leichtigkeit zur Vollendung reifen wird. — Herr Kraus als Walther war mir auch neu, denn Berliner Wagner-Aufführungen reizen mich selten zum Besuch. Man kann den Walther nicht herrlicher singen, man kann auch nicht besser aussehen als Kraus. Also eine schlechthin vollendete Leistung? Ich weiß nicht; ich wurde nicht recht warm, vielleicht der junge Ritter selbst nicht. Mir schien es, als wenn Kraus etwas posierte, zu sehr den schönen Jüngling und die edle Gestalt ins Licht rückte; auch scheint es ihm an Humor zu fehlen, und doch hat auch Walther, wie jede Person der Meistersinger, eine Dosis dieser Göttergabe. Im Gespräch mit Sachs war der bedeutsame Uebergang von anfänglicher Kälte zu der Verehrung und Bewunderung des Genius im Schusterkleide nicht genug zum Ausdruck gebracht. Trotz alledem bot Kraus eine prächtige Leistung. — Herr Sistermanns war ein edler Pogner, besonders trefflich im Gespräch mit der Tochter im zweiten Akt; für den ersten aber reichte die Stimme nicht aus, auch wohl nicht ganz das Spiel für diesen, vom Meister mit besonderer Liebe gestalteten deutschen Bürger. Herr Breuer, der ausgezeichnete, dämonische „Mime", war als Davidchen nicht

knabenhaft genug, weder in Stimme, noch in Gestalt; der andere Darsteller dieser Rolle, Herr Schramm, wurde mir gerühmt. Mit Wehmut aber dachten wir an Hofmüller, den entzückenden David von 1888. — Ganz vollendet war Herr Heidkamp als stimmkräftiger und beschränkter Bäcker Kothner, und unsere Schumann-Heinck als köstliche, nie überkreibende Lene. Auch Dr. Briesemeister sei genannt, dessen schöne Stimme dem Meister Vogelgesang Leben verlieh; sein Loge soll so hervorragend gewesen sein, daß man jeder Hofoper nur raten könnte, diesen Sänger sich rasch zu sichern. Frau Gadsky war ein anmutiges, gemütvolles Evchen, aber doch nicht bedeutend genug. Darstellerinnen, wie sie, verleiten den Hörer wohl zu der Meinung, in Evchen das übliche minnige Goldschmiedstöchterlein zu sehen, während es doch eine echte, eigenartige Wagnersche Frauengestalt voll tiefen Gemüts und höchster Liebesleidenschaft ist. So gab Mathilde Mallinger die Eva, auch sie die Erste und Unerreichte. — Und was soll man endlich über Friedrichs sagen? Sein Beckmesser ist eine der ganz seltenen Kunsttaten, die nicht nur dem Ideal, das man sich von einer Rolle gesetzt hat, gleichkommen (was schon sehr viel ist), sondern es noch übertreffen. Was hat man nicht gegen den Beckmesser geeifert, so lange er in der Tat meist als Hanswurst dargestellt wurde; er galt als übertrieben und karikiert. Und nun kommt Friedrichs und stellt uns ohne jede Uebertreibung eine scharf umrissene, lebensvolle Gestalt hin, den boshaften, ehrgeizigen, einflußreichen und klugen Stadtschreiber; klug, bis auch ihm die schwache Stunde kommt, wo er dumm wird. Friedrichs ist von bewundernswerter Vornehmheit; alle beliebten Mätzchen übergeht er, gibt dafür eine Menge fein beobachteter Züge, und wirkt dadurch mit so echter Komik, daß man aus dem Lachen, besser gesagt, aus dem innigen Behagen nicht herauskommt.

Und nun zu Orchester, Chor und Szenerie. Hans Richter ist als der Meistersingerdirigent von jeher gefeiert. Während des Vorspiels schien er mir noch nicht

gut aufgelegt; in der spartanischen Vermeidung jeden Effekts ging er zu weit, wenn er selbst Ritardandi unterließ, die vorgeschrieben sind. Im Verlaufe des Abends belebte sich seine Direktion zu der Bayreuthischen Höhe, auf der man eben auf das Orchester gar nicht mehr achtet, weil es mit der Szene eins geworden ist. Die Meistersinger-Chöre sind mit Recht als der Stolz von Bayreuth gerühmt; sie stellt man als das schlechthin auf anderen Bühnen nicht Erreichbare hin. Man sollte sich aber fragen, wie dies Wunderbare hier erreicht wird. Durch die schönen Stimmen allein ist das nicht zu erklären, auch nicht allein durch den unermüdlichen Drill, sondern auch hier waltet der Bayreuther Geist, der sich selbst dem Choristen mitteilt und ihm sagt, wie er im Sinne des Ganzen zu singen und zu spielen hat. Hier ist jeder immer und völlig „bei der Sache", auch wer im Winter „in der Gewohnheit trägem Gleise" sich zum singenden Statisten verurteilt sieht. Darum wollen wir den Chormeister Julius Kniese besonders feiern und preisen, der uns die Bayreuther Chöre erzogen hat. Auch gegen ihn ist eine „Parole" ausgegeben worden, besonders von den Gesanglehrern, die ihre Methode nur dadurch zu bewähren scheinen, daß sie auf die der Kollegen schimpfen. Sie sollen erst noch ihre Taten zeigen; Kniese aber hat sie gezeigt, wenn er das als unausführbar geltende Prügel-Finale einstudiert und die Chöre der Festwiese, durch alle Schattierungen vom lustigen Flüstern bis zur herzbewegenden Größe des „Wach auf", auf eine staunenswerte Höhe der Vollendung geführt hat.

Und nun das Letzte und Wichtigste: das Nachfühlen und Nachschaffen der dichterischen, dramatischen Ideen des Meisters in der Szenerie und der Aktion auf der Bühne. Wir wissen ja, daß Wagner in seinen szenischen Bemerkungen fast alles schon mit höchster Anschaulichkeit angeordnet hat; aber es bleibt immer noch genug Raum zum Ausdeuten und Ausfüllen. Wie das geschieht darauf kommt es an. Auf den meisten Bühnen würde man sehr froh sein, wenn nur das geschähe, was

Wagner vorgeschrieben hat; in Bayreuth versteht sich dies von selbst, aber man geht darüber hinaus. Ein Beispiel. Wenn Lene ihrem David an Anfang des zweiten Akts „den Korb nicht gegeben" hat, sollen sich die Lehrbuben ihrem Kollegen (vor den Worten „Heil zur Eh' dem jungen Mann") „wie glückwünschend präsentieren". Wie das aber wirksam gemacht wird, ist die Frage. In Bayreuth hatten sich die Buben in der schmalen Mittelgasse rangiert und kamen nun in komischem Gleichschritt ironisch ehrerbietig auf David zu. Man muß das eben gesehen haben, um das köstlich Drollige dieses Moments zu begreifen. Man wird sagen, eine Kleinigkeit. Aber aus tausend kleinen Einzelheiten setzt sich eben das Ganze zusammen, das durch die verfehlten Kleinigkeiten empfindlich gestört werden kann. Und dieses Ganze der „Meistersinger" — dieses zauberhafte Phantasiebild eines idealen Realismus, das uns unsere herrliche deutsche Vergangenheit inniger und treuer vor die Sinne führt, als zehn Bände Kulturgeschichte — kommt mit traumhafter Schönheit zur Darstellung; für das Weben der Johannisnacht und für den Glanz der Mittsommersonne versteht man in gleicher Weise Farbe, Ton und Stimmung zu finden. Ob nun Herr Fuchs aus München oder früher Herr Harlacher tätig war: es ist noch eine höhere geistige Potenz, die in Bayreuth über dem Ganzen waltet, und uns belehrt, daß „Regie" und „Regierung" aus derselben Wurzel stammen. —

Nun zum Schluß noch ein Erlebnis. Als der Vorhang sich auseinanderzog und in strahlender Festfreude die Pegnitz-Wiese sich enthüllte, als die Gewerke aufzogen mit ihren einzigen Chören und der heitere Tanz begann — da hörten wir einen Franzosen zu seiner Gemahlin sagen: „C'est l'Allemagne."

Heil uns, daß wir einen deutschen Meister haben, der uns dieses Werk erschuf, und eine Stätte, an der es uns in Schönheit leuchtet!

Bayreuth 1904.*)
(Tannhäuser, Parsifal).

Als vor zwei Jahrzehnten ein Häuflein Getreuer trauernd das Grab Richard Wagners umstand, da mochte wohl mancher Blick zweifelnd in die Zukunft spähen und die bange Frage ertönen: „Wird das, wofür der Meister gelebt und gelitten hat, wird das Festspiel, das er endlich unter unerhörten Schwierigkeiten durchzusetzen begnadet war, bestehen bleiben?" Weiter, als auf die Erhaltung des „Parsifal" für Bayreuth, ist damals auch der kühnste Wunsch wohl nicht gegangen. Auf ungläubiges Staunen wäre gewiß die Prophezeiung gestoßen: Hier wird nicht nur das Weihfestspiel, das der Meister ausdrücklich für Bayreuth vorbehalten hatte, fortan in leuchtender Schönheit bewahrt, sondern darüber hinaus ein zweiter Plan, der ihm 1880 vorschwebte, verwirklicht werden: „Unter solchen gesicherten Umständen gedenke ich nach dem Parsifal alljährlich eines meiner älteren Werke — somit alle der Reihe nach — in musterhaften Aufführungen meinen Freunden vorzuführen."

Aber das Unerwartete geschah. Es gab eine Stelle, wo Sieglindes Wort „Für ihn, den wir liebten, rett' ich das Liebste!" fortan der Quell einer heroischen Liebestätigkeit wurde, die wir nun als eine hohe, deutsche Kulturtat zu preisen haben. Schon im dritten Festspieljahre nach dem Tode des Meisters erschien auf der Festbühne

*) „Der Tag" 1904, 11. September.

der „Tristan". Wenn man heute erzählt, daß seine, nun endlich in die ideale Sphäre gerückte Darstellung, mit der nie erreichten Isolde der Rosa Sucher, sich vor halbleerem Hause abspielte, so glaubt es niemand in einer Zeit, wo selbst die Galerie ausverkauft ist und ein leider nicht zu unterdrückender Zwischenhandel märchenhafte Preise für Eintrittskarten erzielt. Heute lechzen Unzählige nach einer Neubelebung des „Tristan" auf der Festbühne, wie denn ein junger Römer mir in diesen Tagen schrieb: „Wenn in Bayreuth der Tristan gegeben wird, komme ich, und wär's vom Ende der Welt." — 1888 erschienen die „Meistersinger" in Bayreuth, in den neunziger Jahren der „Tannhäuser", der „Lohengrin", endlich 1896, nach 20 Jahren, „Der Ring des Nibelungen". So war das hohe Ziel, das der Meister gesteckt hatte, erreicht; und von jedem Werke, das in Bayreuth erstand, konnte man sagen, es sei nicht nur eine Wiedereroberung, sondern eine Neuentdeckung gewesen. Die Meistersinger von 1888 in ihrer deutschen Herrlichkeit und Kraft, der Lohengrin von 1894 mit seinem holdwehmütigen Zauber, der einaktige Holländer von 1901 mit seiner atemraubenden, dramatischen Schlagkraft — das alles waren künstlerische Großtaten, die wohl den Glauben stärken mußten, daß jenes „Geheimnis", welches der Genius einst in den Grundstein seines Theaters eingeschlossen hatte, fortwirke und dort — dort allein — sich der staunenden Welt immer aufs neue offenbare.

Hat man nun in unserer Oeffentlichkeit schon einen richtigen Begriff davon, was mit diesen Taten Bayreuth dem deutschen Volk, der Welt bedeutet? Ich glaube nicht und mache dafür einen Teil unserer Presse verantwortlich. Mußte Richard Wagner einst beklagen, daß seine Werke von den Gebildeten seines Volkes nicht verstanden würden, so daß er sich vorkomme, „wie ein monologisierender, einsamer Wanderer, der etwa nur von den Fröschen unserer Theaterrezensions-Sümpfe angequakt würde", so hat sich das ja etwas gebessert, insofern man den Meister (d. h. meistens nur den „Musiker") gelten

lassen muß; aber die alte Nörgelei und Besserwisserei hat sich nun gegen Bayreuth gewandt. Leute, die sehr spät erst ihr wagnerisches Herz entdeckt haben, hacken auf die Freunde und Kenner des Meisters, (wobei sie geschmacklos genug heute noch den abgestandenen Ausdruck „Wagnerianer" oder neuerdings den noch abgeschmackteren, von einem Wiener Musikprofessor Adler „geistreich" geprägten „Wagneriten" brauchen,) vor allem aber auf jene unermüdlichen Bayreuther Kunstkräfte, die freilich nur in schweigenden Taten bekunden, was man leisten kann, nicht in Worten deklamieren, daß doch eigentlich alles viel besser gemacht werden könne. Aber aus den vom Meister gekennzeichneten Sümpfen lassen sich nicht nur die Frösche hören, sondern ihnen entsteigen auch giftige Moskitos, die eine Maleriastimmung gegen Bayreuth zu erregen beflissen sind —aus Gründen, die unfindbar scheinen könnten, wenn sie nicht so leicht zu finden wären. Was gerade in diesem Sommer an Bayreuther Klatsch geleistet worden, ist auf keine Kuhhaut zu schreiben. Die alten Lügen von der Baufälligkeit des Theaters, von der Unerschwinglichkeit der Wohnungspreise scheinen nicht mehr zu verfangen; so ist man auf die internen Zwistigkeiten verfallen. Da las ich, es sei „Tatsache", daß der älteste Nibelungendirigent entrüstet abgereist sei, und doch sah ich ihn ganz gemütlich dort wandeln; dann wieder war eine Tänzerin gekränkt davongehüpft, die doch bis zuletzt mitwirkte. Doch genug davon! Man brauchte ja auch diese Torheiten nicht zu erwähnen, wenn nicht gewisse Symptome daraus erhellten: der Mangel an Respekt vor dem Ungewöhnlichen, an ästhetischer Erziehung, an nationalem Stolz auf die Größe der deutschen Kunst. L. Schönhoff hat hier vor einigen Tagen unser heutiges Theatergetriebe geschildert, den trüben Geschäfts- und Konkurrenzgeist, das Anpreisen der dramatischen Eintagswaren, das unselige Hasten und Tasten unserer Bühnen. Und dagegen nun jene Meisterkunst, jene hehren Taten des deutschen Genius, des deutschen, musikalischen Dramas, die vom Bayreuther Hügel in die Lande leuch-

ten, ein festgegründetes „Odeum" und „Olympia", wie es Herder und Goethe träumten, um das uns die Völker beneiden, zu dem sie wallfahrten, um an sich zu erleben, welcher Wirkungen eine ideale Bühnenkunst fähig ist.

Freilich — um ein zweites derbes Wort Schönhoffs in demselben Aufsatz zu zitieren, da es ja für Bayreuth buchstäblich geprägt sein könnte — „es gibt Leute, die den heiligen Gral erschauen könnten und ihn doch für einen Chambrepot halten würden". In der Tat, ich kenne manche, denen die Größe Bayreuths erst aufgeht, wenn sie sich zahlenmäßig vorführen, welche Einnahmen dort erzielt werden. Und da ja in der ganzen Theaterwelt ausverkaufte Häuser bei hohen Eintrittspreisen ein großes Profitchen bedeuten, so wird, zumal von den Füchsen in der „sauren Traubenweis", eifrigst das schöne Lied gesungen, daß Bayreuth heute ja lediglich Geschäftsunternehmen sei. Was hilft es, den Leuten zu versichern, daß die Unkosten ungemein groß sind, so daß sie häufig die Einnahmen übersteigen, daß aber jeder Ueberschuß ohne Abzug aufbewahrt wird; was hilft es, daß der finanzielle Leiter des Ganzen in München soeben beim Prozeß Conrad-Conried unter seinem Eide ausgesagt hat, die Familie Richard Wagners hätte noch niemals einen Pfennig aus den Festspielen bezogen: der Gedanke, daß irgendwo in der Welt ein großes Geschäft zu machen ist, aber nicht gemacht wird, ist so unfaßlich und frevelhaft, daß er bei praktischen Männern niemals Glauben finden wird.

Das heurige Festspieljahr war für Bayreuth eine Zeit der Prüfung. Noch niemals fehlten so viele der größten Künstler: Mottl, Friedrichs, van Rooy, die Schumann-Heink. Ueberhaupt wird es von Jahr zu Jahr schwerer, die tauglichen Künstler zu erhalten. Diejenigen, welche im Besitze ihrer teuren Billette darauf pochen, daß man ihnen nun in Bayreuth nur Berühmtheiten vorführe — denn das verstehen sie unter „Mustervorstellungen" — sollten bedenken, daß sie Unmögliches fordern. Wie viele der besten Opernsänger wollen im Sommer ihre ange-

strengte Stimme schonen, und wie viele ziehen ein Konkurrenzunternehmen vor, das ihnen bei gleichem Salär drei Viertel der Bayreuther Proben erspart! So muß Bayreuth darauf sehen, auch junge Kräfte, die noch keinen großen Namen haben, heranzuziehen. Den Kritikern, die auf diese notwendige Praxis stets die Schale ihres Zornes ergießen, sei es gesagt, daß man damit nur den oft und deutlich ausgesprochenen Vorschriften Wagners nachkommt, der stets junge, unverdorbene Künstler den berühmten, routinierten und verbildeten vorzog. Natürlich gibt es da Enttäuschungen und Fehlgriffe; sie stehen aber in keinem Verhältnisse zu den glücklichen Funden, die in Bayreuth allezeit gelungen sind. So hatten wir diesmal de Bary, der den Parsifal so groß und verständnisvoll sang, daß man seinen Gewinn als etwas Unschätzbares betrachten muß. Ein interessanter Wolfram war Whitehill, ein entzückender Hirtenknabe mit süßestem Stimmchen Fräulein Förstel; weiter wären als viel versprechende Kräfte Hadwiger und Leydström zu nennen, der den Klingsor mit ausgezeichneter Deutlichkeit sang. Die Krone des Jahrgangs aber trug Frau Fleischer-Edel als Elisabeth davon. Das war wieder einmal eine jener ganz seltenen, gottbegnadeten Künstlergaben, die man froh zu den übrigen unvergeßlichen Bayreuther Erinnerungen legt. Aber Frau Fleischer-Edel singt doch in Hamburg seit geraumer Zeit die Elisabeth? Gewiß, aber fragt doch, ob sie diese unsäglich rührende Frauengestalt jemals wie soeben verkörpert hat! Es war der Bayreuther Geist, der einen großen Künstler wieder einmal mit neuem Ideal erfüllte, so daß er über sich hinauszuwachsen schien. Und so ist es mit vielen anderen Sängern. Marie Wittich gilt in Dresden als kühl. In Bayreuth, wo alles Gewaltsame, zu stark aufgetragene des alten Opernstils sorgsam vermieden wird, ist sie die edelste, wärmste Sieglinde und eine Kundry von bestrickender Schönheit des durchgeistigten Vortrags.

Noch ein Wort über die einzelnen Werke dieses Som-

mers. Vom „Ring" sah ich nur den letzten Tag, immerhin genug, um mit dem neuen Dirigenten Franz Beidler einigermaßen mich bekannt zu machen. Er hat eine ähnliche Laufbahn hinter sich wie Michael Balling, der ebenfalls heuer in Baireuth sich die Dirigentensporen verdient hat. Beide kamen vor einigen Jahren in die „musikalische Assistenz" der Festspiele, Beidler vom Klavier, Balling von der Bratsche; beide sind jetzt Kapellmeister großer Operntheater, in Moskau und Karlsruhe. Ueber Ballings „Parsifal"-Leitung habe ich nur Gutes gehört; von Beidler kann ich sagen, daß er das Orchesterschiff kräftig und zielbewußt durch die Wogen des musikalischen Ozeans der „Götterdämmerung" steuerte. Er scheint sich Mottl zum Muster genommen zu haben („ein guter Meister!"), er hat den langen Mottlschen Orchester-Atem, aber auch den feinen Sinn für Freiheit, Fluß und Modifikation des Tempo. Noch hat er nicht den ganzen Wohlklang aus „dem mystischen Abgrunde" hervorgezaubert; aber er hat das Zeug, ein echter Bayreuther Dirigent zu werden.

Der „Tannhäuser" war das Ereignis dieses Spieljahres. Siegfried Wagner hat ihn einstudiert. Vor 13 Jahren beim ersten Bayreuther Tannhäuser erschien der Sohn des Meisters zuerst bei der Bühnenassistenz, und verwundert erklang die Frage, wie Saul unter die Propheten komme. Seitdem ist Siegfried, so viel Steine ihm auch diese Propheten vom Fach in den Weg warfen, ruhig auf seiner Bahn weitergeschritten. Das schwere Schicksal, der Sohn Richard Wagners zu sein, hat ihn nicht gedrückt, billigen Witzen stellte er Taten entgegen; allmählich verkriechen sich dann die Feinde, wenn sie auch nie zugeben werden, daß sie sich geirrt haben. Als man 1901 beim „Holländer" erfuhr, daß der junge Wagner diese staunenswerte und einstimmig bewunderte Inszenierung ins Werk gesetzt hatte, gingen schon manche an die Revision ihrer vorgefaßten Meinungen. Heuer hat er nun den „Tannhäuser" nicht allein szenisch, sondern auch musikalisch geleitet: mit völligem, erfreulichstem Ge-

lingen. Man soll nicht vergessen, welche Meister ihres Faches ihm zur Seite stehen: ein Brückner für die Dekoration, Kranich für die Maschinerie, Kniese für die einzigen Bayreuther Chöre — aber der Geist, der hier waltete, ging von ihm aus; und so wird man die Freude aller derer verstehen, denen die Zukunft Bayreuths am Herzen liegt und nun die günstigsten Auspizien dafür erschienen sind.

Man müßte Szene auf Szene durchgehen, um diesen Tannhäuser zu schildern, der von Anfang bis zum Schluß den Zuschauer im Banne des großen Erlebnisses hielt. Hier war feinstes Stilgefühl und dabei fortreißender Zug, Pracht und Geschmack, Feuer und Leben, Andacht und Seele. Das Drama erschien hier in seiner Größe und Schönheit. Welche Bühnenbilder, welche unerhörten und doch weise abgetönten Beleuchtungskünste, welcher Realismus in der Herausarbeitung der Steigerungen, welche Wagnisse und Neuheiten in der Disposition der Massen, welcher Wechsel an Stimmungen in den einzelnen Akten und Szenen! Die alte, gute, unverwüstliche Oper „Tannhäuser", mit der unsere Bühnen seit 50 Jahren Raubbau treiben — was war hier aus ihr geworden? Das musikalische Drama, das dem jungen Kapellmeister einst in Dresden vorgeschwebt hatte, das er dann fünfzehn Jahre später in Paris völlig ausgestaltete. Doch pardon — das darf man ja nicht sagen! Unsere Puristen, Doktrinäre, Fanatiker der Entwicklung haben ja schon lange dekretiert, daß die Pariser Bearbeitung des „Tannhäuser" — das Sublimste mit, was der Meister ersonnen — stilwidrig und daher zu beseitigen sei. Sie mögen zur Strafe zeitlebens den alten Venusberg genießen.

Ich beneide die Kritiker nicht, welche bei einer solchen herzbezwingenden Aufführung nur zu mäkeln hatten, daß die Grandjean tremoliere, daß Mattray nicht die großen Tannhäuser von ehemals erreiche, oder gar bei der Duncan einhakten, die auch nach meiner Ansicht „fehl am Ort" war. Man vergesse nie, daß die Auswahl

neuer Künstler in Bayreuth stets auf Grund sorgsamster Erwägungen geschieht.

Ich wage die Behauptung, daß gegenüber einzigen Gesamterscheinungen die am Kleinen haftende Kritik ruhig ihr Messer einmal beiseite legen mag; diese Ketzerei sei mir am Grabe des großen Hanslick, den wir nun endlich „den Seligen" nennen dürfen, gnädigst verziehen.

Die Darstellung des Parsifal stand unter einem besonders günstigen Stern. Dr. Karl Muck leitete sie mit Energie und Beherrschung aller Faktoren; besonders zustatten kam ihr, daß jetzt endlich zwei vorzügliche Vertreter des Gurnemanz, wie Knüpfer und Felix Krauß, gefunden sind. Durch solche Aufführungen wird allmählich die Erkenntnis sich Bahn brechen, daß der Parsifal, die Krone des Wagnerschen Schaffens, ein Drama sei, das in seiner tiefen Religiosität und erhabenen Weihe einsam dasteht in aller Kunst. Noch sind nicht viele für diese Einsicht reif; doch nur, wenn sie sich allmählich verbreitet, kann die Zukunft des Bühnenweihfestspiels im Sinne seines Schöpfers gesichert werden. Möge Bayreuth weiter bestehen in seiner Tatkraft und Pietät; möge sein Publikum immer mehr aus einer bunt zusammengewürfelten Menge durch Erziehung zu einer Vereinigung verständnisvoller und begeisterter Kunstfreunde werden: dann können wir hoffen!

Die Richard Wagner-Frage.*)

Richard Wagner-Frage? Gibt es denn eine solche heutzutage noch? Hat denn die einst auf einen kleinen Kreis beschränkte Erkenntnis, daß in diesem deutschen Künstler der Welt ein großes, gottbegnadetes Genie, ein Dramatiker von unvergleichlicher Kraft und Innigkeit geschenkt worden ist, nicht über alle Erwartung rasch und glänzend sich Bahn gebrochen? Zwei Notizen, die mir in diesen Tagen durch die Hände gingen, mögen den Abstand zwischen einst und jetzt beleuchten. Einer der ersten deutschen Kritiker schrieb 1876, als Richard Wagner nach unsäglichen Mühen „im Vertrauen auf den deutschen Geist" seine Bayreuther Bühne mit dem „Ring des Nibelungen" eröffnete: „Sollte das deutsche Volk an dem falschen Golde des Nibelungenringes einmal wahrhaften Gefallen finden, so wäre es durch diese bloße Tatsache ausgestrichen aus der Reihe der Kunstvölker des Abendlandes."

Und heute? „In Turin hat eine musikalische Vereinigung beschlossen, Wagners Nibelungenring als Festspiel aufzuführen, und der Rat der Stadt dazu 90 000 Lire bewilligt." So eine Nachricht, die den nicht überraschen wird, der einmal im Auslande Zeuge des Enthusiasmus der Hörer Wagnerischer Musik gewesen ist. In Frankreich und England wie in Rußland, in Spanien wie in Amerika. Der Musiker, dem einst jede „Melodie" abgesprochen wurde, hat sich mit seinen seelenvollen Tönen in die Herzen der Völker gesungen, und sie

*) „Die Weite Welt" 1901 Seite 597.

können nicht genug lauschen dem mächtigen Rauschen dieses germanischen Genius. Niemals in der Kunstgeschichte ist ein Kampf erbitterter, ein Sieg triumphierender gewesen.

Und dennoch eine „Wagner-Frage?" Wird denn immer noch nicht genug Wagnerische Musik in Konzerten gespielt, führen unsere Hof- und Stadt-Theater nicht Woche für Woche bis zum Ueberdruß die Werke Wagners auf? Gewiß: wer mehr auf Quantität als auf Qualität, mehr auf Routine als auf Geist sieht, wer Wagner nur als den Komponisten einiger mehr oder weniger amüsanter, immerhin zugkräftiger Opern betrachtet, der wird sicher rühmen, wie herrlich weit wir es gebracht haben.

Zu einer andern Auffassung aber wird doch derjenige gelangen, der danach fragt, was Wagner selbst gewollt hat, wofür dieser kühne, nie entmutigte Künstler ein halbes Jahrhundert lang gestritten und gelitten hat. Es war die Würde der Bühne, für die er seine Kraft einsetzte; das Theater, dies Pandämonium, das mit seiner einzigartigen Gewalt über die Gemüter des Höchsten wie des Gemeinsten fähig ist, zu heben und zu adeln: das hat er in Taten und Schriften erstrebt. Nicht seine Werke aufzuführen, sondern sie so aufzuführen, daß ihre Wirkung rein und deutlich seine künstlerischen Absichten enthüllte, war sein Bemühen; und da ihm neben dem traumhaften Schwung der Phantasie auch ein eminent praktischer Blick gegeben war, so hat er immer wieder, in Dresden, Zürich, München versucht, sein Ideal zu realisieren. Aber stets hat er auch das Vergebliche solcher Anstrengungen erfahren: unsere stehenden Bühnen erwiesen sich einer Reform, die von ihnen das Höchste forderte, ihrer Natur nach unzugänglich. Da hat Wagner die Festspiel-Idee, die ihm schon früh als erhabenes Ziel vorschwebte, als einzige Rettung ergriffen; und er hat sie verwirklicht gegen eine Welt von Hohn und Haß, gegen die geschlossene Phalanx einer unbelehrbaren Opposition.

Wie einfach und altgewohnt klingt uns das Wort „Festspiel" heute schon, wo zahllose Festspiele in Stadt und Land aus der Erde wachsen, so daß gewiß das 20. Jahrhundert eine Epoche der Festspiele werden wird. Fast haben wir dabei bereits vergessen, daß die Festspiel-Idee — neu, einfach und fruchtbar, wie alles echt Geniale — dem energischen Haupte des verlachten und geschmähten Künstlers Richard Wagner entsprungen ist. Wer aber sein Leben und Leiden genauer kennt, wird wissen, daß dieser große Gedanke für die ideale Vorstellung seiner Werke ein eigenes Theater zu bauen, keine Marotte, kein Produkt egoistischer Berechnung oder gar der Eitelkeit war, sondern allein von der Not des Künstlers eingegeben wurde; wie Wagner sein einfaches aber einzig zweckmäßiges Theater, das vom Bayreuther Hügel weithin in das liebliche Frankenland schaut, einmal ein Mahnzeichen genannt, so hat er immer wieder betont, daß er mit seinen Darstellungen ein Beispiel geben wollte, zur Nachahmung für die andern Bühnen, zur Ehre der deutschen Kunst, zum Ruhme der deutschen Nation.

Die Geschichte des Festspiels ist bekannt. 1876 fand im Bayreuther-Theater die erste Aufführung statt. Der finanzielle Mißerfolg, das verdammende Urteil der Oeffentlichkeit, die Entmutigung mancher Mitwirkenden verhinderte eine Wiederholung. Wagner war gezwungen, seinen „Nibelungenring", den er für Bayreuth vorbehalten hatte, den Opernbühnen preiszugeben. Aber den Gedanken seines Lebens hatte er auch jetzt nicht aufgegeben. Sein neues Werk, das er als sein letztes voraussah, den „Parsifal", wollte er allein der Bayreuther Bühne zuweisen.

Ich bin in diesen Tagen, wo eine — am besten mit dem Mantel der Liebe zu bedeckende — Sitzung des deutschen Reichstags sich auch mit Bayreuth beschäftigt hat, öfters gefragt worden, wo Wagner denn das ausgesprochen hat, was man mit Recht sein „Vermächtnis" genannt hat. Als wenn ein Blick auf sein ganzes Lebenswerk wie

auf dies letzte Drama — dem er nicht von ungefähr, sondern mit deutlicher Absicht den Namen „Bühnenweih-Festspiel" gegeben hat — nicht seinen Willen kund täte! Aber in unserer Zeit, wo ein Gesetz die Imponderabilien genialer Kunsttaten hübsch in „Paragraphos" bringt, muß man dem Publikum („Auch was Geschriebenes forderst du, Pedant?") mit Schriftstücken aufwarten. So folge zunächst ein Satz aus einer Veröffentlichung Wagners vom 1. Dezember 1880:

„. . . So habe ich mich dazu entschlossen, zunächst meine neueste Arbeit ausschließlich und einzig für Aufführungen in dem Bühnenfestspielhause zu Bayreuth zu bestimmen, . . . wobei dann darauf gerechnet wird, daß außerordentliche Einnahmen nicht nur die Kosten der erstjährigen Aufführungen decken, sondern auch die Mittel zur Fortsetzung der Festspiele im darauffolgenden Jahre verschaffen werden, in welchem — wie überhaupt zukünftig — nur in Bayreuth der „Parsifal" zur Darstellung kommen soll."*)

Dazu kam ein Zweites. Das „Monopol" des „Parsifal" sollte dazu führen, das Bestehen der Festspiele zu sichern: dann sollten die früheren Dramen für Bayreuth zurückgewonnen und als vorbildliches Beispiel für die Opernbühnen aufgeführt werden. Dies hat Wagner ebenfalls 1880 ausgesprochen:

„Unter solchen gesicherten Umständen gedenke ich nach dem „Parsifal" alljährlich eines meiner älteren Werke — somit alle der Reihe nach — in musterhaften Aufführungen als mein künstlerisches Instrument meinen Freunden vorzuführen."

*) Dazu ist neuerdings ein sehr wichtiges Dokument gekommen, ein Brief Wagners an König Ludwig II. aus Siena vom 28. September 1880: „Dort (in Bayreuth) darf der „Parsifal" in aller Zukunft einzig und allein aufgeführt werden, nie soll der „Parsifal" auf irgend einem andern Theater dem Publikum zum Amüsement dargeboten werden, und daß dies so geschehe, ist das Einzige, was mich beschäftigt und zur Ueberlegung bestimmt, wie und durch welche Mittel ich diese Bestimmung meines Werkes sichern kann."

Und endlich ein Drittes. Wagner sah sehr wohl den Mißstand voraus, daß ein Besuch der Festspiele Unbemittelten fast unmöglich sein werde. Darum hat er am Ende seines Lebens eine Stipendienstiftung mit folgenden Worten angeregt:

„So stellt es sich mir nun als die allerwichtigste Aufgabe dar, die Mittel zu beschaffen, um nötigenfalls die Kosten der Reise und des fremden Aufenthaltes Solchen zu gewähren, denen mit der Dürftigkeit das Los der Meisten und oft Tüchtigsten unter Germaniens Söhnen zugefallen ist."

In diesen drei Anordnungen möchte ich den „letzten Willen" Richard Wagners sehen. Nicht, als ob er uns in seinen Schriften nicht noch unendlich viel mehr des Tiefsten und Edelsten ans Herz gelegt hätte — aber für die Zukunft seines Ideals, für das Bestehen der Festspiele, sind jene drei Wünsche als das grundlegende Vermächtnis anzusehen. Verweilen wir daher noch einen Augenblick hierbei.

Bei jedem Privatmann wird das Testament als etwas Heiliges und Unverletzliches erachtet; bei einem großen Künstler aber, den lange, bittere Erfahrungen zu einer wohlerwogenen Willens-Erklärung veranlaßt haben, glaubt man sich darüber hinwegsetzen zu können. So müssen denn Gründe angeführt werden. Warum eignet sich der „Parsifal" nur für Bayreuth und nicht für unsere Operntheater?

Als Antwort sei eine Erinnerung mitgeteilt. Als der Kronprinz, nachmals Kaiser Friedrich III., einem Konzerte des Berliner Wagnervereins, in dem ein Bruchstück aus „Parsifal" zur Ausführung kam, beiwohnte, äußerte er zu dem Vorstand: „Ich habe wieder lebhaft an die Eindrücke des „Parsifal" auf mich in Bayreuth gedacht. Was ich dort, besonders nach dem feierlichen Schluß des ersten Aktes, empfunden habe, kann ich mit keinem andern Theater-Erlebnis vergleichen. Ich verstehe wohl, daß dieses Drama in kein gewöhnliches Repertoire paßt." Und diese Ueberzeugung, die hier ein

edler Mensch in einfache Worte kleidete, ist noch von jedem naiven Hörer des erhabenen Werkes geteilt worden. Alles kommt hier zusammen, um es den Bühnen ewig zu verschließen. Ich rede nicht von den äußeren Schwierigkeiten, denn es ist klar, daß z. B. eine Szene, wie die der Zaubermädchen, welche 6 hohe Solo-Sopranstimmen und einen Frauenchor von außerordentlicher Treffsicherheit verlangt, in kleineren Theatern nicht zu besetzen ist. Ich meine überhaupt, daß dies in seiner religiösen Weihe und heiligen Stimmung mit keinem andern zu vergleichende Werk nicht zu dem genius loci selbst unserer besten Opernhäuser paßt, zumal das Niveau ihres Repertoires sich bedenklich gesenkt hat, seitdem z. B. die Werke Glucks verschwunden, dagegen Operetten in den Spielplan aufgenommen worden sind. Mir ist der Gedanke unfaßbar und widerwärtig, daß dieselben Darsteller, Chorsänger, Musiker, die gestern „die Fledermaus" gespielt haben und morgen den „Mikado" spielen werden, heute den „Parsifal" interpretieren sollen, daß ich in meiner Andacht von Zuspätkommenden und von Zufrühgehenden gestört werde, daß ich statt des zauberhaften, wahrhaft unmateriellen Bayreuther Instrumentalklanges das brutale Dröhnen unserer offenen Orchester hören muß, daß sich der tote Titurel und die tote Kundry am Schluß lächelnd vor dem Vorhang verneigen, daß aus der entscheidenden — natürlich „zu langen" — Szene des zweiten Aktes Stücke weggestrichen werden, kurz, daß das Weihfestspiel im Prokrustesbett des üblichen Opernabends verstümmelt wird.

Wenn man nun aber anderswo — hör' ich fragen — Festspielhäuser nach Bayreuther Muster baute? Worauf ich wieder frage: Warum ist das denn in 20 Jahren nicht geschehen? Warum hat man jene von jedermann als vortrefflich erkannten Eigenschaften — das verdeckte Orchester mit seiner genialen Aufstellung der Instrumente, das einfache Amphitheater des Zuschauerraums, die Leere des Proszeniums — nicht anderswo sich zu nutze gemacht? Sehr einfach, weil unsere Opernhäuser ihres Publikums wegen die hergebrachten Logen und Ränge nicht ent-

behren können. Und kommt einmal eine Nachahmung zu stande, wie soeben in München, so fehlt immer noch die Hauptsache, nämlich dasjenige, was man als Kern der „Bayreuther Idee" bezeichnen muß: die Unabhängigkeit von einer stehenden Bühne, die Vermeidung des Opernschlendrians und der Profitsucht, das Fernbleiben von Clique und Claque, was alles nur eben zu erreichen ist, wenn das Festspiel nicht in einer Großstadt veranstaltet wird. Was Wagner schon 1852 an Liszt schrieb: „Große Städte mit ihrem Publikum sind für mich gar nicht mehr vorhanden; ich kann mir unter meiner Zuhörerschaft nur eine Versammlung von Freunden denken, die zu dem Zwecke des Bekanntwerdens mit meinem Werke eigens irgendwo zusammenkommen, am liebsten in irgend einer schönen Einöde, fern von dem Qualm- und Industrie-Pestgeruche unserer städtischen Zivilisation" — wie oft ist das dankbar in Bayreuth gepriesen worden! Nicht von der Arbeit des Tages kommt man in letzter Minute ins Theater, sondern wohl ausgeruht und vorbereitet, nicht im heißen „Foyer" bringt man kurze Zwischenakte zu, sondern ergeht sich während der langen Pausen im Freien, in frischer Sommerluft, angesichts einer lieblichen Natur. Denn dieser Bayreuther Aufenthalt ist ja von Anfang an allein dem Kunstgenuß bestimmt, auf den man sich lange vorher freut und von dem man noch lange nachher zehrt. Darum ist er für viele Kunstfreunde aller Länder seit Jahren ein durch nichts zu ersetzendes Erlebnis, das sie immer wieder aufsuchen und um keinen Preis aus ihrem Leben sich wegdenken möchten.

Und neben diesen so wesentlichen Aeußerlichkeiten das Wichtigere: die Art der Darstellung, die Sorgfalt der Einstudierung, die Hingabe aller Mitwirkenden, die nun, ungestört durch andere Aufgaben, dem einen Ziele zustreben: einer stilvollen Aufführung. Viele Wochen lang werden in unzähligen Proben die auserwählten Kräfte geschult, bis eine unerhörte Präzision des Zusammenspiels erlangt ist. Das Bayreuther Orchester und der Bayreuther Chor: wer hätte je auf andern Theatern

etwas Aehnliches an Schönheit und Vollendung gehört. Das Haupterfordernis des Wagnerschen Stiles: die Uebereinstimmung der Bühnenvorgänge mit dem Orchester — dieser wunde Punkt der Aufführungen an unsern Operbühnen, wo wir wohl viele tüchtige Kapellmeister, aber wenig kunstverständige Regisseure haben — hier wird sie mit straffer Disziplin bis auf jede einzelne Geberde des Sängers durchgeführt. Und über allem waltet höchste Schönheit und edle Einfachheit. Alles, was die Operndarstellungen in üblen Geruch gebracht hat — das Vorstürzen und Kulissenreißen, das Vordrängen der stars, das Verschleppen und Uebertreiben des Tempo — im Festspiele wäre es unmöglich. Eine unserer größten Sängerinnen hat mir gesagt, daß sie in Bayreuth, selbst in ihrer berühmtesten Rolle, erst wieder kleine Unarten, das Aufstampfen mit dem Fuße und anderes, was sie der derberen Wirkung wegen im Winter sich angewöhnt hatte, ablegen müsse. Auf die Künstler wirkt Bayreuth eben wie ein Reinigungsbad, und man merkt die Erziehung wohl, wenn sie danach im Opernhause auftreten; freilich hält sie nicht lange vor. Denn wie oft sich auch unsere Theater bemüht haben, Wagners Werke nach „Bayreuther Muster" aufzuführen, so ist man doch nirgends über Aeußerlichkeiten und gute Anläufe hinausgekommen. Wo alle Vorbedingungen fehlen, wo täglich ganz heterogene Aufgaben sich kreuzen, kann, auch beim besten Willen, keine ideale Bühne zur Blüte gelangen. —

Als Wagner 1883 starb, zweifelten die Freunde, ob die Vorstellungen des „Parsifal" fortgesetzt werden könnten; niemand aber ahnte, daß nicht nur dieses Werk, sondern nach des Meisters oben erwähnter Absicht alle übrigen der Reihe nach zur Aufführung kommen würden. Daß dies geschehen ist, verdankt die Welt der Gemahlin Richard Wagners, die, an Verstand und Tatkraft ihm ebenbürtig, mit glänzendem Gelingen das Wagnis durchführte, sogar die auf allen Bühnen abgedroschenen Dramen, wie „Tannhäuser" und „Lohengrin" in neuer, un-

geahnter Schönheit erstehen zu lassen, und mit einer unbeschreiblich köstlichen Darstellung der „Meistersinger" selbst die grämlichsten Nörgler zu entwaffnen wußte. Wenn diese Frau sich jüngst mit der Mahnung an den deutschen Reichstag gewandt hat, das Bühnenweihfestspiel noch über 30 Jahre hinaus für Bayreuth zu sichern, so hat ihre Tätigkeit die Gewähr dafür geboten, daß es sich hier um eine Kunstfrage von höchster Bedeutung handelt. Man errichtet jetzt Wagner-Denkmäler: müßiges Beginnen! Sein lebendiges Denkmal ist das Haus in Bayreuth, so lange dort seine Kunst in seinem Sinne gepflegt wird. Wird man diese Festspiele, um die uns alle Nationen beneiden, fördern oder durch verständnislosen Gesetzes-Schematismus untergraben?

So gäbe es also doch eine Wagner-Frage? Allerdings.

Es ist die ernste Frage, die wir an uns selbst zu richten haben: „Wollen wir Richard Wagners Vermächtnis ehren und treu bewahren?"

Zur Lebensgeschichte.

(Glasenapps Wagner-Biographie).

I.

Der neue Glasenapp ist heraus!*) So ist in diesen Wochen der Ruf erschollen überall, wo das wahre Interesse für Richard Wagner lebt, und freudig begrüßen zahlreiche Freunde seiner Kunst das Erscheinen eines Werkes, das ihnen im Laufe der Jahre, während seiner mehrfachen Wandlungen und Verbesserungen, immer mehr ans Herz gewachsen ist. Denn, wie riesenhaft auch die Wagner-Litteratur anschwillt, sodaß man schier den Atem verliert: ein Buch ist doch das standard work geblieben, das durch kein anderes zu ersetzen ist, Glasenapp's Wagner-Biographie. Gewiß, ob Wagner zuerst Optimist, dann Pessimist, zuerst Junghegelianer, dann Schopenhauerianer gewesen, ist von hoher Wichtigkeit, und gewiß wird die „minutiöse Forschung" darüber bald eine kleine Bibliothek bilden; aber, wie über allen Werken der Künstler steht, der sie schuf, über allen einzelnen Lebens-Betätigungen der Mensch, von dem sie ausgehen, so steht über allen Büchern, die sich mit Wagner beschäftigen, das Glasenapp'sche Werk, weil es uns nicht Philosophie

*) Die folgenden Ausführungen sind Besprechungen aus verschiedenen Jahrgängen des „Musik. Wochenblatts", die sich an die in neuen Auflagen erscheinenden Bände der großen Biographie Rich. Wagners von C. Fr. Glasenapp (Breitkopf & Härtel, Leipzig) knüpfen. Der Aufsatz I bezieht sich auf Band II b, der Aufsatz II auf Band IIIa, und der Aufsatz III auf die neueste Auflage von Band I.

und Aesthetik, nicht Quellenforschung und Leitmotivkunde, sondern nur ganz schlicht die Schicksale des Menschen Richard Wagner erzählt.

Freilich, welch ein Mensch und welche Schicksale, und daher welch eine Arbeit, sie zu erkunden, welch eine Liebe, sie zu verstehen! Glasenapp ist zu bewundern, daß er dieses Werk auf sich genommen hat, und zu beneiden, daß ihm vor allen anderen dies vergönnt war; in seiner Arbeit liegt zugleich die höchste Belohnung für diese Arbeit, so reich auch unser Dank dafür fließt.

Die Wandlungen, welche Glasenapp's Buch durchgemacht hat, bieten zugleich die beste Geschichte der biographischen Wagner-Forschung überhaupt. Was wir Glasenapp zu danken haben für seine unermüdliche Mühe, mit der er die stets wachsende Masse der Dokumente immer neu verarbeitet hat, das sagt am besten ein Vergleich mit den Biographien Goethe's, Schiller's, Kleist's. Wenn zu ihren Lebzeiten die Beschreibung ihrer Lebensläufe mit ähnlicher Liebe und Arbeit begonnen worden, wären wir jetzt nicht über manche Periode ihres Lebens völlig im Unklaren. Allerdings liegt auch für Wagner's Leben ein weit reicheres Material vor, als bei jenen Dichtern. Unsere zahlreichen und zudringlichen Zeitungen sorgen schon dafür, daß bedeutende Persönlichkeiten stets von der Oeffentlichkeit neugierig beobachtet werden; dazu kommt der wachsende Drang Berufener und Unberufener, der Mit- und Nachwelt ihre „Erlebnisse mit großen Zeitgenossen" zu verraten. Freilich beginnt da wieder die schwere Aufgabe der Kritik, bei diesen zahlreichen Berichten, Erzählungen, Anekdoten, Notizen das Wahre vom Falschen, Objektives vom Tendenziösen zu unterscheiden; wie würde Wagner's Leben sich ausnehmen, wenn die Nachwelt es (mit Glasenapp zu reden) in der Bärenhäuterischen Anschwärzung, die ihm die Druck- und Dreck-Teufelchen angedeihen ließen, anschauen würde! Und jene Kritik kann wieder Niemand trefflicher liefern, als Glasenapp, der zu Wagner's Leb-

zeiten seine Biographie begonnen, den Meister selbst noch gekannt hat, mit der ganzen Fülle des Materials vertraut und daher einzig im stande ist, die zahlreichen, sich widersprechenden, halb oder ganz unrichtigen Nachrichten zu kontrollieren und zu rektifizieren.

Wenn ich sage, mit dem ganzen Material, so ist natürlich das bisher publizierte zu verstehen, und Niemand weiß besser, als Glasenapp, wie gering dies ist im Verhältnis zu dem, was uns noch nicht zugänglich ist. Er selbst sagt einmal (S. 462) von der Wiener Zeit der Jahre 1862 bis 1864, daß ein reichhaltiges Briefmaterial uns dereinst den genauesten Aufschluß geben wird; dazu wird vielleicht einmal die Veröffentlichung der Autobiographie Wagner's kommen, die diesen, ihren letzten Abschnitt vermutlich sehr ausführlich behandelt. Glasenapp hat gerade an dem vorliegenden Bande seines Werkes erfahren, wie gefährlich es ist, abzuschließen, wenn man stets zu gewärtigen hat, daß eine neue litterarische Erscheinung wichtige Nachrichten hinzubringt. So hat jetzt der Verfasser die bedeutsamsten Aufschlüsse aus den von ihm ausführlich benutzten Briefen Wagner's an Wesendonck und Malvida von Meysenbug, ferner aus Bülow's Briefen*) gewonnen: und diese sind erst ganz kürzlich publiziert. Vor Toresschluß kamen dann noch Weißheimer's Erlebnisse, die den Verfasser zwangen, aus einem Kapitel über die Biebricher Zeit zwei zu machen und der Kritik Weißheimer's einen großen Raum zu bewilligen**). Aber wie leicht können jeden Tag neue wich-

*) Ich möchte aber bemerken, daß jener schöne Brief Bülows, den der Verfasser jetzt im Anhang S. 475 zitiert (der nicht genannte Adressat ist Julius Stern), weil er für den Text zu spät kam, bereits vor zehn Jahren in der „Berliner Musikzeitung" gestanden hat, dann von mir in meiner Gedächtnisrede auf Bülow (Fritzsch 1894) angeführt wurde.

**) Wie nicht anders zu erwarten, kommt Glasenapp zu demselben Resultat, wie ich in meiner Kritik Weißheimers in dieser Zeitschrift. Da er zu den von mir konstatierten Unrichtigkeiten eine Menge neuer feststellt, so sind wir soweit, eigentlich jeden Satz Wendelins verdächtig zu finden.

tige Dokumente erscheinen! In einer Berliner Autographen-Sammlung fand ich kürzlich einen sehr wertvollen unbekannten Brief Wagner's vom Dezember 1859, dessen Kenntnis gewiß dem Verfasser für das Scheitern des „Tristan" in Carlsruhe und die Uebersiedelung Wagner's nach Paris wichtiges Material gegeben hätte. Ebenda sah ich eine Reihe von Briefen des Meisters an Seifriz, den verdienstvollen Kapellmeister des Fürsten von Hohenzollern in Löwenberg (vgl. S. 336), dessen Name vom Verfasser nicht genannt ist.

Glücklicherweise kann man nun diesen Schwierigkeiten gegenüber sagen, daß, soviel im Einzelnen auch noch durch spätere Publikationen Klarheit gewonnen werden möge, im großen und ganzen Glasenapp's Auffassung keine Veränderung mehr erleiden wird: sie wird die herrschende bleiben, da ihre Grundlage — die Ansicht vom Verhältnis des Genius zu der ihn umgebenden Welt — von vornherein richtig und unabänderlich ist. Man hat Glasenapp vorgeworfen, daß er so oft mit Wagner's Worten erzählt und seine Briefe, obwohl sie doch so stark subjektiv gefärbt und meist durch momentane Eindrücke und Impulse diktiert sind, zum festen Rückgrat seiner Biographie macht. Ich finde dies durchaus berechtigt, denn das ist eben das Kennzeichen des Genius, daß er in all seinen Kundgebungen, sie seien noch so sehr von Stimmungen und Affekten beeinflußt, wahrhaftig sein muß. Wie ein „Leben Wagner's" aussehen würde, wenn es nur auf Grund zeitgenössischer Berichte geschrieben wäre, gerade das läßt sich aus Glasenapp's häufigen Bemerkungen über die Unzuverlässigkeit solcher Zeugnisse deutlich entnehmen*): wir würden eine Karrikatur erhalten, während so stets der ganze Wagner vor uns steht. Und wie ergreifend steht er gerade in diesen Jahren von

*) Vgl. Glasenapps wichtige Bemerkung auf S. 444, wo er klagt, daß gerade die intimsten Freunde sich mit ihren Mitteilungen am zurückhaltendsten erweisen, wodurch eine Lebensbeschreibung Wagners heutzutage lückenhaft bleibt und durch die Vordringlichkeit minderwertiger Beziehungen ein verzerrtes Aussehen erhält.

1853—1864 vor uns, mit seinem Siegmund-Schicksal, das er sich prophetisch vorausgesagt hatte, mit seiner bewußten Fähigkeit, zu leiden, im aufreibenden Kampfe mit einer Welt, die ihm „nicht Einen Wunsch erfüllen wird, nicht Einen".

Leider verbietet mir der Raummangel, alle die Punkte zu berühren, die ich mir angemerkt hatte. Ich hebe nur Einiges hervor. In dem Urteil über die Züricher Freunde Wagner's ist Glasenapp noch schärfer, als Chamberlain; mir scheint er (S. 5) zu weit zu gehen, wenn er von ihnen 1853 eine Opferwilligkeit verlangt, die zwanzig Jahre später nicht einmal das ganze Deutschland bewies.

Sehr dankenswert ist die mühevolle Einordnung der undatierten Briefe Wagner's an Liszt, die leider vielfach in falscher Reihenfolge gedruckt sind (vgl. die Anmerkungen auf S. 49, 73, 173, 204). *)

Auf S. 111 fehlt die Erklärung, warum Keller von den Züricher Freunden „Auerbach's Keller" genannt wurde. S. 211 muß statt 1858 stehen 1859, S. 323: 1861 statt 1871.

Von hervorragendem Interesse sind natürlich die Kapitel über den Pariser „Tannhäuser"-Skandal von 1861. Leider geht aus S. 249 hervor, wie auch jetzt noch die Anfänge dieser Dinge in Dunkel gehüllt sind. Unter den Ursachen der Katastrophe scheint mir Glasenapp zu einseitig die „deutsch-jüdische Presse", zu wenig das politische Moment hervorzuheben. In der „Zukunft" vom 1. Juli 1899 sagt Mauclair (S. 13): „Die Kabale gegen den „Tannhäuser" war von Republikanern in Szene gesetzt worden, die sich Wagner von der Prinzessin Metternich und dem Kaiser nicht aufdrängen lassen wollten." Auch das ist einseitig; es wirkte eben Vielerlei zusammen,

*) Mittlerweile ist die Wagner-Literatur durch das treffliche Werk von Wilhelm Altmann „R. Wagners Briefe nach Zeitfolge und Inhalt" Leipzig, Breitkopf, 1905) bereichert worden, wo die Reihenfolge und Datierung noch weiter berichtigt ist.

doch glaube ich, daß die Hetzereien der Musiker oder besser, der Musikanten, den Ausschlag gaben.

Zur Erklärung des Benehmens Hanslicks (S. 405) muß doch bemerkt werden, daß der erste Entwurf der „Meistersinger" in seinem Personenverzeichnis den späteren Beckmesser „Hanslich" nannte. Gewiß war das ein nicht für die Oeffentlichkeit bestimmter Scherz, aber es ist immer möglich, daß er Hanslick zu Ohren gekommen war. Gern hätte der Leser etwas über die verschiedenen Fassungen der Dichtung, besonders des Preisliedes Walthers, erfahren, zumal dies wieder zusammenhängt mit dem schon 1862 als erstes Stück fertigen Vorspiel, das doch auf die zweite Fassung Bezug nimmt: hier sind noch einige Rätsel zu lösen. Dagegen bestätigt Glasenapp, was man schon bemerkt hat, daß die neuen Teile der „Tannhäuser"-Musik von 1860 zu französischen Worten komponiert sind.

Glasenapps neuer Band, der uns das titanische Ringen Wagners um die Verwirklichung seiner Festspielidee so erschütternd vorführt, ist die schönste Einleitung zur dreizehnten Wiederkehr der zur Tat gewordenen Festspiele von Bayreuth. Mögen mit neuen Festspielen uns recht bald die nächsten Bände des Glasenappschen großen Werkes beschieden sein!

II.

Ueberblickt man das meiste, was jahraus jahrein über Richard Wagners Lebensschicksale geschrieben, gedruckt und gel—esen wird, und vergleicht es mit dem großen Lebenswerke C. Fr. Glasenapps, so ist man sehr geneigt, Kalif Omar-Gelüste zu teilen. Entweder finden wir dort dasselbe, was wir auch bei Glasenapp nachschlagen können: dann fort damit, denn es ist überflüssig und meist aus Glasenapp abgeschrieben; oder wir finden die üblichen Fabeleien und Entstellungen der Tatsachen; dann fort damit, denn es ist schädlich! Beidemale möchte man

den Schreibern und dem Publikum eifrig zurufen: „Lest doch Glasenapp! Seht Ihr denn nicht, daß die authentischen Tatsachen hundertmal lebensvoller, interessanter, aufklärender sind, als der romanhafte Flitter, mit dem die Sensationslust Wagners Leben zu behängen pflegt? Begreift Ihr denn nicht, daß niemals aus herausgegriffenen Einzelzügen, die von unbelehrbaren Feinden, meist unter der Maske der Moralität gehässig verwertet werden, sondern nur aus einem mit liebevoller Treue gemalten Bilde des gesamten Lebens und Wirkens die Erkenntnis dieses Genius Euch aufgehen kann?“

Nun, etwas besser ist es doch schon geworden. Erscheinungen, wie Präger, Weißheimer werden immer wiederkommen und eine Zeitlang „aktuelles“ Interesse erregen*); aber es ist doch schon viel wert, daß man den Verfassern, mit Glasenapps Hilfe, auf die Finger klopfen kann, bevor sie verschwinden. Daß die Körner, die sich unter ihrer Spreu finden, nicht verloren gehen, sondern, kritisch gesichtet und kontrolliert, verwertet werden, dafür sorgt dann wieder Glasenapp selbst. Und erfreulich dringt doch auch in weitere Kreise die Würdigung der Tatsache, daß hier ein Biograph am Werke ist, der schon zu Lebzeiten des großen Meisters, gestützt auf die durch nichts zu ersetzende persönliche Bekanntschaft, begann, die Nachrichten zu sammeln, und damit bis heute fortfuhr, unermüdlich in Fleiß und Hingebung, unvergleichlich in Sachkenntnis und Beherrschung des ganzen Stoffes. Mit Recht hat man gesagt: was würden wir geben, wenn etwa zehn Jahre vor Schillers, vor Beethovens Tode ein Mann, der ihnen nahe stand, begonnen hätte, planmäßig für ihre Lebensgeschichte zu sammeln, um eine sichere biographische Grundlage zu gewinnen! So seien wir voll Dankes gegen den Forscher, der für Wagner das geleistet hat, was wir bei so vielen unsrer Großen schmerzlich vermissen, und wünschen wir ihm, daß er im fernen Norden, in der deutschen Diaspora, unter den Mühen des Berufs

*) Neuerdings ist wieder ein scheußliches Machwerk in Romanform aufgetaucht, wofür in Warenhäusern Reklame gemacht wird.

auch ferner Muße finden möge zur Vollendung seines schweren, aber doch auch wieder so schönen und reich belohnenden Lebenswerkes.

Der Abschnitt des Lebens Wagners, den uns Glasenapp in dem soeben erschienenen Bande vorführt, gehört sicher zu den interessantesten und ergreifendsten; ja, es gibt wohl wenig, was sich in den äußeren Lebensschicksalen unserer Heroen an Seltsamkeit und phantastischem Reiz der Erlebnisse mit dem messen kann, was für Wagner in den Jahren 1864 bis 1872, in den Namen: München und Triebschen beschlossen liegt.

Was weiß man in breiteren Kreisen von dieser Zeit? Als Wagner 1864 in äußerster Not war, berief ihn der junge bayrische König zu sich; er gab ihm, wonach sich sein Herz sehnte, prächtige Wohnung und Kleider, ließ seine Werke glänzend aufführen; so wurde der Künstler aus tiefer Bedrängnis in das „sommerliche Königreich der Gnade" geführt, alle Not hatte plötzlich, wie am Schlusse des Märchens, ein Ende und Wagner stand am Ziel seiner Wünsche. So lautet doch wohl die Vulgata. Wie ganz anders die innern und auch die äußeren Vorgänge in Wirklichkeit waren, konnte nach manchen Veröffentlichungen der letzten Jahre nicht verborgen bleiben; aber erst aus Glasenapps Werke wird uns im Zusammenhange in vollster Klarheit offenbar, daß nach allem Tragischen, was Wagner schon erlebt hatte, hier eine neue Tragödie beginnt, furchtbarer und erschütternder, als alles Frühere, eine letzte, bis ins Innerste aufwühlende Prüfung des Vielgeprüften, die ihn „noch einmal, zum letzten Male" mit tiefster Todessehnsucht erfüllen sollte, bis in nächtlichem Gewühle ein Stern ihm aufging, der einzige, der ihm nicht erblassen sollte, der Stern von Triebschen.

Die Tragik des Freundschaftsverhältnisses zwischen Ludwig II. und Wagner lag im Ueberschwang dieser Freundschaft. Hätte der König gesagt: „Ich will Dir eine Stätte, etwa in schöner Alpengegend bereiten, wo Du endlich ungestört und sorgenlos schaffen kannst, und will Deinen dort vollendeten Werken eine Festspiel-Stätte be-

reiten, wo Du sie nach Deinem Plane aufführen darfst", dann würde sich der Fürst gefunden haben, den der Künstler in der Schicksalsfrage am Schlusse des Vorworts der „Ring"-Dichtung ersehnt hatte; dann wäre der König dem Freunde das geworden, was er ihm hätte sein können. Aber die Freundschaft des jungen Schwärmers war egoistisch, wie alle echte Freundschaft; er wollte den Freund, den seine Seele ersehnt hatte, um sich haben, wollte dem glücklich Gefundenen nicht entsagen, sondern sich mitteilen. Und auf der andern Seite der Künstler, den man als Undankbaren und Egoisten zu verleumden nicht müde wird! Hätte er nur an sich gedacht, rücksichtslos nur seiner Kunst gelebt, es wäre ihm sicher gelungen, jene sorgenfreie Muße zu erwirken, wonach einzig er sich sehnte. Aber höher stand ihm die Pflicht der dankbaren Freundschaft: diesen weltfremden, keuschen und edlen Jüngling nicht in feiger Flucht vor den Gefahren, die er deutlich voraussah, zu verlassen, sondern ihm Opfer mit Opfer, hingebende Liebe mit tätiger Liebe zu vergelten. Man verfolge nur diese seltsamste Verkettung von Schwärmerei und Dankbarkeit, Pflicht und Zwang, Erfüllung und Enttäuschung in der fast atembeklemmenden Schilderung Glasenapps und man wird hier einen seelischen Konflikt mit voller Deutlichkeit entstehen und anschwellen sehen, der bis zu ganzer Höhe der Tragik führen mußte, sobald nun — hier am Throne stärker, als irgendwo anders — der Neid der Welt, der Geifer der Oeffentlichkeit, die Ränke der Politik, die Wut der Parteien, die Aufregung der Jahre vor 1866, sich einmischten und im Maischbottich der Münchener Philisterei jenes Hof- und Höllen-Bräu anrührten, das Glasenapp so schön als „Hexensabbat" bezeichnet und ausgemalt hat. Aber nicht die Feindschaft der Welt schlug die tiefsten Wunden, sondern die Erfahrung, daß in dieser Welt eine so hochgespannte Idealität der Freundschaft nicht ewig dauern, nicht ohne bittere Anfechtung bleiben könne.

Wie ergreifend sprechen hier doch die Dokumente! Zwar, die Briefe Wagners an den König sind uns wohl

noch für lange Zeit verschlossen, aber aus den Briefen Ludwigs an den Freund sind hier zum erstenmal zahlreiche und umfangreiche Belegstellen nach den Originalen veröffentlicht, wodurch Glasenapps neuer Band noch einen besonderen Reiz erhält, dazu nun aber briefliche Mitteilungen Wagners an seine Freunde, der getreuste Reflex seiner Seelenvorgänge in allen Phasen dieser erstaunlichen Wendung seines Schicksals. Am 4. Mai 1864, wo König und Künstler zuerst sich gegenüberstanden, schreibt Wagner: „Er ist leider so schön und geistvoll, seelenvoll und herrlich, daß ich fürchte, sein Leben müsse wie ein flüchtiger Göttertraum in dieser gemeinen Welt zerrinnen." Welch ein Kassandrablick des Genius, dem es gegeben war, die Menschen durch und durch zu schauen*). Und noch eine Briefstelle (S. 58), die uns mit wenigen Worten das Verhältnis Wagners zu Ludwig II. in höchster Klarheit darlegt: „Die wunderbar tiefe, fatalistische Neigung des Königs zu mir — entsage ich, um meiner Ruhe willen, den Rechten, die sie mir gibt, so begreife ich noch nicht, wie ich es vor meinem Herzen, meinem Gewissen anfangen soll, den Pflichten zu entsagen, die sie mir auferlegt . . . Nun muß ich schaudern, wenn ich, nur an meine Ruhe denkend, mich in die hierfür gedeihlichen Schranken zurückziehen will, um ihn — seiner Umgebung zu überlassen. Ihm fehlt jeder Mann, der ihm nötig wäre! Dies, dies ist meine wahrhafte Beklemmung. Mir bangt es in tiefster Seele und ich frage meinen Dämon: warum mir dieser Kelch? Warum da, wo ich Ruhe und ungestörte Arbeitsmuße suchte, in eine Verantwortlichkeit verwickelt werden, in welcher das Heil eines himmlisch begabten Menschen,

*) Ueber Lassalle, der wenige Tage vor seinem Tode Wagners Fürsprache gesucht hatte, schreibt er: „Ich kannte Lassalle noch nicht; bei dieser Gelegenheit mißfiel er mir innigst. Es war eine Liebesgeschichte aus lauter Eitelkeit und falschem Pathos. Ich erblickte in ihm den Typus des bedeutenden Menschen unserer Zukunft, welche ich die germanisch-jüdische nennen muß."

vielleicht das Wohl eines Landes in meine Hände gelegt ist?"

Man könnte, an die letzten Worte anknüpfend, sogleich die Frage aufwerfen, ob und wie weit Wagner damals auf die politischen Entschlüsse des Königs eingewirkt hat*). Diese Frage wird nur mit der größten Vorsicht beantwortet werden; vielleicht kann erst eine spätere Zeit Antwort geben, in der man die Bayrische Politik der sechziger Jahre auf Grund archivalischen Materials darstellen wird. Glasenapp aber hat hier den einzig richtigen Weg gewählt: mit höchster Vorsicht hat er alles ausgeschieden, was er nicht dokumentarisch belegen konnte. Es hätte ihm wenig Mühe gemacht, seinen Band aufs doppelte anschwellen zu lassen, wenn er das ganze Material, das er völlig beherrscht, abgedruckt hätte; aber der ungeheuren Masse von Hof-, Diplomaten- und Zeitungs-Klatsch gegenüber hat er eine vornehme Zurückhaltung gewahrt und sein Werk durch Widerlegung törichter Berichte nicht beschwert**). Ein Beispiel. Das Buch von C. Beyer über Ludwig II. war ihm wohl bekannt, aber er benutzt es fast gar nicht (S. 176 Anm.). Und doch könnte man dort über den berühmten Besuch des Königs in Triebschen am Geburtstag des Meister 1866 und über den politischen Einfluß Wagners die bestimmtesten Nachrich-

*) Wie Wagner selbst vor 1866 politisch gedacht hat, erfahren wir aus seinen damals entworfenen Schriften (Bd. 8). Aber zu wissen, wie im einzelnen praktische Politik getrieben wird, war nicht die Gabe und Aufgabe des Künstlers. Daher seine Worte 1871 zu Bismarck: „Sie haben etwas gekannt, was wir alle nicht kannten." Gegen Gl. aber möchte ich behaupten, daß Wagner's politische Meinung von der H. v. Bülow's doch sehr abwich, daß daher die S. 179 abgedruckten Worte Bülow's nicht als „Glaubensbekenntnis" Wagner's vor 1866 gelten dürften.

**) Die Erinnerungen des Ministerialrats v. Völderndorf z. B. erwähnt Gl. mit keinem Worte („Aus meiner Hofzeit" in Velhagen's Monatsheften, Febr. 1900), obwohl er sie sehr gut kannte. Was soll man auch daraus lernen: doch nur, daß ein sonst guter Beamter und Diplomat dem Genius gegenüber so dasteht, wie Schiller's Hofmarschall v. Kalb in der 2. Szene des 3. Aktes.

ten*) finden: wenn diese nur wirklich zuverlässig wären! Daher übergeht Glasenapp sie vollständig. Andrerseits scheut er sich auch nicht, wo ihm gutes Material vorliegt, sich sehr bestimmt zu äußern, so in der völligen Verdammung des Kabinetsrates v. Pfistermeister.

Ueber die Darstellung der Triebschener Zeit nur einige Worte. Es wird niemandem entgehen, daß der Biograph Wagners hier Schwierigkeiten zu überwinden hatte, welche — auf ganz anderm Gebiete liegend — die der Münchener Zeit noch weit übertreffen. Da kann man nur sagen, daß Glasenapp hier eine Vereinigung von Entschiedenheit und Zurückhaltung, moralischem Mut und Zartgefühl zeigt, die nicht genug zu bewundern ist. Wem es um die Wahrheit zu tun ist, der wird über die Vereinigung Richard und Cosima Wagners nicht anders mehr denken und fühlen wollen, als Glasenapp in den ganz herrlichen Kapiteln, die sich auf diesen leid- und freudvollen Herzensbund beziehen. Hier, und überhaupt in diesem Bande, erhebt sich auch der Verfasser, der meist so bescheiden die Dokumente für sich reden läßt, zu einer wahren Meisterschaft biographischer Vertiefung und Darstellung; es gibt Seiten, die, rein sprachlich betrachtet, einen hohen Genuß gewähren, und die Beobachtung drängt sich hier wieder auf, daß nicht die so oft töricht geforderte, kühl abwägende „Objektivität", sondern allein herzliche Liebe und Begeisterung dem genialen Menschen auch rein biographisch gerecht werden kann: das „pectus" macht nicht allein den Redner, sondern auch den Forscher und Versteher.

Das letzte Drittel des Bandes behandelt die Entstehung des Bayreuther Festspieles. Hier fußt der Verfasser auf sicherem Grunde, seitdem durch Heckel und die Briefe des Meisters an Muncker und Feustel das beste Material dargeboten wurde. Das Schwierige liegt in

*) Beyer S. 124 ff. „In Triebschen fand er eine ganze freisinnige Welt vor, Münchener Exilierte, weitsichtige Freiheitsfreunde aller Gattungen, ergebene liberale Patrioten und Fortschrittsmänner". Wo die nur alle dort Platz gefunden haben?

der Auswahl des Wichtigen aus der Stoffmasse; aber auch sonst bleibt noch immer genug festzustellen und zu berichtigen, wuchert doch die fable convenue immer lustig weiter, selbst bei Leuten, die es besser wissen könnten*). Und selbst, wenn man mit den einzelnen Nachrichten schon vertraut ist — wie ganz anders wirken sie, wenn sie sich nun einfügen in das sicher gefestigte und fein gemusterte Mosaik, wenn sie sich zu dem „Ganzen" fügen, das wir immer tiefer und inniger als ein „Einziges" fühlen und erkennen.

Damit sei es genug der Besprechung, die ihren Zweck völlig erreicht hat, wenn sie zur Lektüre des neuen Bandes anregen könnte, denn — nach einem schönen Worte von H. St. Chamberlain: „das Geheimnis eines Richard Wagner erforschen, heißt, sein eigenes Leben bereichern".

Nur noch ein Wunsch für die Zukunft. Unzählige Briefe des Meisters befinden sich noch unveröffentlicht im Privatbesitze. Ob die Publikation solcher Briefe in jedem Falle notwendig und taktvoll ist, bleibe dahingestellt; aber daran ist nicht zu zweifeln, daß ihre Mitteilung an C. Fr. Glasenapp in Riga höchst wünschenswert wäre. Die Besitzer könnten sicher sein, daß ihre Benutzung so am besten der Wagner-Forschung zu statten käme. Mit einer gewissen Resignation muß Glasenapp sehen, daß auch seine neue Bearbeitung da veraltet, wo ihm das Material noch

*) Ich denke z. B. an Poschinger's Bericht über den Besuch Wagner's bei Bismarck (Gl. 355, 450). Dieser Besuch war lange Zeit in Dunkel gehüllt und in Berlin gab es sachkundige Leute, die ihn in Abrede stellten. Aus Glasenapp ist zu ersehen, daß am 3. Mai 1871 die beiden Großen zum ersten und letzten Male zusammentrafen. — Sehr richtig weist Gl. S. 356 darauf hin, wie Wagner's Sache in Bismarck's Augen dadurch Abbruch geschah, daß Frau v. Schleinitz sie so eifrig förderte. Er hätte noch weiter gehen und sagen können, daß der ganze Kreis, welcher sich der Wagner'schen Kunst in Berlin annahm — Kaiserin Augusta, Frau v. Schleinitz, Frau v. Usedom — von Bismarck als feindlich betrachtet wurde. Von Constantin Frantz behauptet Bismarck in den „Ged. u. Erinn." geradezu Ehrenrühriges. Robert v. Keudell, sein musikalischer Berater, tat auch nichts, um ihn Wagner näher zu führen. Nur Lotar Bucher war dem Meister gut gesinnt.

nicht vorlag. Z. B. würde seine Darstellung jenes leidvollen Abschieds Wagners von Zürich im August 1858 ganz anders ausgefallen sein, wenn man ihm die außerordentlich bedeutungsvollen Briefe an Clara Wolfram und Jacob Sulzer zur Verfügung gestellt hätte, die nun nach Vollendung des vorletzten Bandes in der „Täglichen Rundschau" (1902) und im „Neujahrsblatt" der Züricher Musikgesellschaft (1903) erschienen sind. Mögen die Besitzer wichtiger Wagnerscher Briefe, die sich — in sehr ehrenwertem Gefühle — noch nicht zur Preisgebung ihrer Schätze entschließen können, daran denken, daß sie bei Glasenapp den Takt und die Diskretion finden, die bei anderen Publikationen nur zu oft fehlen.

III.

Wenn die Mitte des Februar herannaht, gedenken wir der beiden Männer, die uns einst in diesen Tagen entrissen wurden: des Meisters, dessen Größe sich immer leuchtender der Welt enthüllt, und seines tapfersten Jüngers, Hans v. Bülow, der selbst noch im Todesdatum wie ein Herold seinem Könige voranzugehen scheint. Wir richten unsere Blicke zurück in eine große Heroenzeit der Musik, gegen die uns wohl unsere Gegenwart klein und arm erscheint, wir lassen jene mächtige Epoche an uns vorüberziehen und werden nicht müde, neben den hohen Werken, mit denen sie uns begnadet hat, auch die persönlichen Schicksale der Männer zu erkunden, die unter unerhörten Kämpfen und Leiden einer neuen Welt des Erhabenen und Schönen den Sieg erfochten haben. Darum sind wir hocherfreut, wenn uns neue Aufschlüsse gegeben werden über das äußere und innere Leben jener Heroen, und wir danken den emsigen Forschern und Herausgebern, die uns immer reichere Gaben spenden aus dem Schatze, den sie hüten.

Es ist noch nicht lange her, daß Glasenapps große Wagner-Biographie in einer völlig umgearbeiteten Ausgabe erschien. Wenn jetzt schon wieder eine neue Auflage notwendig wurde, weil die alte vergriffen ist, so kann das

für ein hocherfreuliches Zeichen gelten, daß es doch allmählich Licht wird. Wie der ungeahnte Erfolg der Wesendonck-Briefe, so läßt auch die steigende Verbreitung von Glasenapps umfassender Biographie darauf schließen, daß mit der Kenntnis von Wagners Werken auch die Erkenntnis seiner Lebensschicksale wächst, daß man über dieses Leben sich aus den besten Quellen zu belehren anfängt, daß mithin nun endlich Aussicht ist, jene doppelte Buchführung los zu werden, die jahrzehntelang teils albern, teils böswillig den Menschen von dem Künstler trennen wollte. Und gerade dieser neueste Band Glasenapps, der die Jugend des Meisters behandelt, ist ganz besonders dazu geeignet, gibt er doch das Fundament für die Würdigung des Menschen Richard Wagner, ohne welches jedes aus einzelnen späteren Zügen geschöpfte Urteil nur zu leicht schief und ungerecht werden kann.

Ich möchte nun diesmal nicht wieder, wie vor einigen Jahren, die Bedeutung dieses Bandes hervorheben, sondern nur in Kürze zeigen, wie die vierte Ausgabe in der Tat eine ganz neue Bearbeitung der früheren ist und wie hier so viele der wichtigsten Aenderungen und erfreulichsten Bereicherungen vorliegen, daß ein für die Sache wirklich interessierter Besitzer der vorigen Auflage doch diese neue nicht wird entbehren können.

Da würde nun zuvörderst die erstmalige Benutzung einer wundervollen und einzigen Quelle zu beachten sein, die bisher eifersüchtig behütet wurde: der Briefschatz des Hauses Avenarius, auf Grund dessen nun auf Schritt und Tritt die frühere Darstellung ergänzt werden konnte. Schon in dem gehaltvollen Vorwort begegnen wir einem in letzter Stunde entdeckten Briefe des jungen Wagner an seine Schwester Ottilie vom März 1832, der mit seinen Bekenntnissen und dem Berichte über die Aufführung einer Ouvertüre im Gewandhause überhaupt das älteste uns bekannte intime Schreiben Wagners ist. da nur einige Angebote an Verlagsfirmen ihm vorangehen. Den liebevollen Ausführungen über Ludwig Geyer ist eine neue Briefstelle des Meisters an seine Stiefschwester Cile

von 1870 angefügt, in der es heißt: „Mir ist es, als ob unser Vater Geyer durch seine Aufopferung für die ganze Familie eine Schuld zu verbüßen glaubte." Glasenapp fügt dem hinzu: „Welche Schuld? Die Schuld, der Welt einen Richard Wagner geschenkt zu haben? Wir gehen nicht weiter in unsern Vermutungen, als es, in zartester Andeutung, diese Briefstelle tut. Den Gedanken daran, daß der Verstorbene vielleicht gar auch sein leiblicher Vater gewesen sein könne, hat er gegen intime Freunde wiederholt als Möglichkeit mündlich ausgesprochen."

Ueber die Herkunft und Jugend der Mutter Wagners näheres zu finden, ist auch jetzt noch nicht gelungen. Dagegen ist das Verhältnis zu ihrem großen Sohne nun durch einige der wundervollsten neuen Briefe geklärt. Da ist einer aus der Magdeburger Zeit mit den Worten: „O, Mutter, wenn Du früh stürbest, eher, als ich Dir vollkommen bewiesen, daß Du einem edlen, grenzenlos dankbaren Menschen so viel Liebe gewährt hast!" Da ist ein anderer vom 31. Mai 1835 aus Berlin (S. 266), voll toller Laune und Ironie, hinter der sich die bitterste Enttäuschung verbirgt. Da ist weiter ein tiefernster Geburtstagsbrief aus Paris vom 12. September 1841 (S. 418), der uns einen Einblick gewährt in die erschütternden Seelenkämpfe eines Strebenden, der sich stolz sein Selbst wahrt gegen die Welt und mehr noch gegen die Familie, die ihn verkennt und nur — mit guten Ratschlägen unterstützt. Aber auch Briefe der Mutter an Richard lernen wir kennen, wir blicken in Familienzerwürfnisse und hören den Ruf des treuen Mutterherzens: „Der liebe Gott segne Dich und Dein Vorhaben! Ich fürchte immer, die Zeit und Dinge entreißen mir Dein Herz! Gott erhalte mir nur diesen Lohn auf Erden." Von tieftragischen Erfahrungen des Dreiundzwanzigjährigen spricht die Tatsache, daß er schon nach halbjähriger Ehe die Scheidungsklage gegen seine Gattin, die ihn heimlich verlassen hatte, eingereicht hat. Mit Recht weist Glasenapp darauf hin, daß reiche Verwandte, wie Brockhaus, schlimm an dem blutjungen Menschen handelten, indem sie ihn ohne jede

Unterstützung ließen und dadurch zwangen, in der Misère der Provinztheater die schönsten Jahre zu vergeuden; redet ihm doch selbst seine Mutter zu, von Magdeburg nicht fortzugehn, sondern lieber bei halber Gage auszuharren!

Auch auf die Pariser Zeit fällt neues Licht durch Briefe an seinen ebenfalls in Paris weilenden Schwager Avenarius. Der edle junge Freund Lehrs, über den die vorige Auflage noch Irrtümliches behauptete, wird jetzt erst ins rechte Licht gerückt. Reiche Aufschlüsse geben dann wieder die Briefe des 1842 nach Deutschland Heimgekehrten an die Freunde in Paris.

Daß aber das Neue nicht auf diese Briefe sich beschränkt, sondern auch die nimmermüde Forschung des Rigaer Freundes des Meisters eifrig weitergeschritten ist, Unbekanntes entdeckt, Irrtümliches berichtigt, Falsches widerlegt hat, um immer tiefer in das Wesen Wagners einzudringen, zeigt fast jede Seite des großen Werks, beweist schon rein äußerlich das Wachstum des Umfanges um 100 Seiten. Da möge nun noch ein Wort gesagt sein. Der tiefe biographische Abschnitt im Leben des Meisters fällt unzweifelhaft in das Jahr 1849. Danach würde es doch vielleicht empfehlenswert sein, hiermit den nächsten Band zu beschließen, nicht, wie in der letzten Auflage, mit dem Jahre 1852, das doch nicht Epoche macht. Hätte der 1. Band mit der Heimkehr nach Deutschland, nicht mit der Dresdener Anstellung geschlossen, so würden 50 Seiten in den 2. Band gekommen sein und dieser, wenn er bis zur Ankunft in der Schweiz gegangen wäre, doch noch einen stattlichen Umfang gehabt haben. Vielleicht zieht der Verfasser diesen Vorschlag in Erwägung. Möge er ihn nicht anders auffassen, als einen herzlichen Wunsch, daß es ihm beschieden sei, noch lange Jahre in voller Rüstigkeit seine Kraft dem großen Werke seines Lebens zu weihen.

Richard Wagner und seine Mutter.

In warm empfundenen Worten hat Erich Kloß vor einigen Monaten*) der Mutter Richard Wagners gedacht. Aber ihm, wie uns allen, wird nicht entgangen sein, wie gering doch bis heute immer noch die Nachrichten sind, die uns von den Eltern unsers Meisters vorliegen. Ein Forscher, wie C. Fr. Glasenapp, der mit emsigstem Fleiße in die Vergangenheit des Geschlechtes der „Wagner" sich versenkt und Licht gebracht hat, — wie wenig vermag selbst er uns von dem Vater Richard Wagners zu erzählen. Und doch — seit Goethe uns in seinem Sprüchlein die Herkunft seiner Zweinatur aus der Art seiner Eltern erklärt hat — schweift unser Wunsch beharrlich um das Ziel, auch die Individualität unsrer andern Großen aus Charakter und Temperament ihrer Eltern herzuleiten. Bei Bismarck stellt sich die Mischung der Goetheschen sehr ähnlich dar: auch sein Vater tüchtig, streng und ein wenig steif, auch seine Mutter lebhaft und geistvoll. Bei Wagner aber war das Verhältnis doch anders. Sein Vater wird uns als feurig und offenherzig geschildert; es scheint, als wenn ihm, bei aller Pflichttreue, doch etwas sorglos Künstlerisches geeignet hätte, vielleicht das Erbteil aller jener Wagners, die seit Generationen Kantoren und Musiker gewesen waren, nur

*) Im Musikalischen Wochenblatt vom 11. Febr. 1904. Daselbst stand unser Aufsatz am 19. Mai 1904.

daß es sich bei Friedrich Wagner, in der Zeit des Aufschwungs der deutschen klassischen Bühne, auf die Liebe zum Theater wandte. Die Energie und die Bestimmtheit des Willens dagegen scheint Wagner von seiner Mutter geerbt zu haben, die bei aller Heiterkeit und natürlichem Witze doch auch eine Frau von festem Charakter und zielbewußtem Handeln gewesen ist. Nur schwer hat sie sich wohl damit abgefunden, daß so viele ihrer Kinder sich dem Schauspielerberufe zuwandten; sie setzte ihren Stolz darein, bei beschränkten Mitteln den Haushalt so zu leiten, daß eine gut bürgerliche Lebensführung nichts von Unordnung und Ungebundenheit aufkommen ließ.

Ihren Sohn Richard wollte sie vor der gefährlichen Berührung mit der Kunst und mit der Bühne bewahren, so schwer das auch war in einem Hause, wo Beruf und Neigung der Geschwister von selbst das Theater in den Mittelpunkt des Interesses stellten. Aber gerade deshalb sollte Richard, dessen treffliche Anlagen für die humanistische Bildung auf das Studium hinwiesen, eine Ausnahme machen. Man kann es wohl verstehen, daß die praktische Frau ihren festen Plan hatte, aus diesem Sohne eine Zierde der bürgerlichen Gesellschaft zu machen, daß ihr mütterlicher Ehrgeiz ihn schon im Geist in der hohen Stellung des Beamten und Juristen sah. Da kamen nun die ersten Widerstände und Differenzen. Die bange Frage, die Johanna Geyer an Laube richtete (1832): „Ob aus dem Richard wohl etwas werden wird?" bezeichnet die beginnenden Zweifel und Bedenken des sorgenden Mutterherzens, das den geliebten Sohn an dem Abgrunde merkte, vor welchem jede Mutter ihren Sohn so gerne behüten möchte. Und nun fingen die Kämpfe an, die viel schwerer und dauernder gewesen sein müssen, als wir bis jetzt angenommen haben.

Eine außerordentlich bedeutsame Aeußerung Wagners liegt darüber vor, die Glasenapp noch nicht benutzen konnte, weil der Brief, der sie enthält, — er ist in Zürich am 19. September 1850 an Franziska von Bülow, die Mutter Hans von Bülows, geschrieben — erst neuerdings

bekannt geworden ist (Hans v. Bülow, Briefe, I. Band, S. 253). Auch Erich Kloß ist diese Stelle entgangen. Sie lautet so:

„Der Keim aller grundverderblichsten Uebel ist aber das Mißtrauen: bezeugen Sie das jetzt — und gerade jetzt — Ihrem Sohne, indem Sie ihn durch Ihren ungebrochenen Mutterwunsch zwingen, zu einem in tiefster Seele ihm verhaßten Studium zurückzukehren, ohne den Wunsch, ohne den Trieb, und somit ohne die Aussicht, je aus ihm Vorteil zu ziehen, so zerstören Sie seinen Eifer zur Tätigkeit überhaupt, zersplittern und schwächen seine Fähigkeit, legen den Grund zu einem, seinem ganzen Leben anhaftenden, zerfahrenen, halben Wesen und ernten ganz unbedingt sicher den allerunerwünschtesten Lohn, den Lohn einer ebenso zerfahrenen und zersplitterten Liebe. Nur mit großem Schmerze denke ich an eine lange Reihe von Jahren meines Lebens, in denen ich, aus ähnlichem Grunde, von meiner guten, aber hierin unkenntnisvollen Mutter vollkommen mich geschieden hatte; und dennoch kann ich nicht anders sagen, als daß ich Ihrem Sohne die ganz gleiche Energie wünsche, wie ich sie besaß, als ich mich in meiner freien Selbstbestimmung selbst durch das edelste Band der Natur nicht hindern ließ!"

Dies Bekenntnis ist so wichtig, daß man es gar nicht hoch genug einschätzen kann. Vieles, was wir noch nicht wissen, was uns vielleicht einmal bekannt werden wird, wenn Wagners Autobiographie oder die Familienbriefe des Hauses Avenarius sich uns erschließen werden — hier ist es schon mit Deutlichkeit zu erkennen.*) Und

*) Aus Glasenapp II, 208 entnehmen wir, daß in der Magdeburger, Rigaer, Dresdner Periode die Verbindung Wagners mit seiner Mutter niemals unterbrochen worden ist, wenn auch in der Dresdner Zeit „mancherlei Wunderliches" zwischen beide getreten sei; somit müßte man wohl jene „lange Reihe von Jahren" der Scheidung von seiner Mutter auf die Pariser Zeit beziehen, von der auch Glasenapp (ebenda) sagt, daß damals dem Sohne die Tröstung der Mutterstimme versagt geblieben sei. Die Frage aber bliebe doch noch offen, ob sich die Aeußerung nicht auf die

furchtbar klar drängt es sich uns auf, daß mit jenem jähen Bruche, mit der Entfremdung des Sohnes von der Mutter, die erste tiefe Tragik in das Dasein Richard Wagners gekommen sei. Was im Leben jedes Jünglings eintritt: der Augenblick, wo er sich vom liebenden und nun blutenden Mutterherzen losreißen muß, um selbst sich in der Welt zu versuchen — der typische Fall wurde bei dem jungen Wagner zu einem ganz besonders schmerzlichen Erlebnis, das sich seiner so ungeheuer empfänglichen Seele unauslöschlich einprägte. Daß er sich von der geliebten Mutter, die er mehr verehrte als irgend ein anderes menschliches Wesen *), scheiden mußte, um ganz sein Selbst zu erringen, das offenbarte dem jungen, lebenslustigen Manne diese Welt als eine Welt des Leidens. Und daher die oft hervorgehobene Bedeutung der „Mutter" in Wagners Werken. Hat Goethe in „Hermann und Dorothea" das Verhältnis zwischen Mutter und Sohn idyllisch-episch zu erfassen gewußt, so hat Wagner es in seinen Werken zu einem wichtigen Moment der dramatischen Vertiefung, zu einem Kernpunkt des Seelenlebens seiner Helden gemacht, nicht nur im „Siegfried" und im „Parsifal", sondern auch im „Tristan" und — in den „Meistersingern", wenn der Meister jene erste Fassung des „Preisliedes", in der „die Mutter" eine Rolle spielte, beibehalten hätte.

Vor allem aber kommt jener tragische Zwiespalt doch im „Parsifal" zum Ausdruck. Erich Kloß hat die Verse des zweiten Aktes zitiert, die uns Herzeleidens Mutterliebe schildern und die tief erschütternde Klage des Sohnes wiedergeben; aber erst aus der oben angeführten

---

frühere Jugend, d. h. auf die erste Hälfte der 30er Jahre beziehen könnte, womit freilich Glasenapps Bericht (I, 182), daß die Mutter auf ihren Sohn in der Würzburger Zeit stolz gewesen, nicht zu vereinigen wäre.

*) Siehe darüber den schönen Bericht Glasenapps (I, 87), der uns ja auch noch die zukünftigen Ergänzungen der Nachrichten über Johanna Geyer erhoffen läßt. Wie Siegfried in der Not seine Mutter anruft, so hat der junge Wagner auch in der Gefahr auf dem Dache des Schulhauses sein „liebes Mütterchen" angerufen (das. I, 92).

Briefstelle wird uns klar, wie eng hier der Zusammenhang zwischen Wahrheit und Dichtung ist; erst jetzt werden wir den Vergleich zwischen dem Weihfestspiel und seinem Schöpfer bis in die einzelnen dramatischen Züge durchführen können.

Oft hat man Wagners Worte angeführt: „Vor der Abwehr eines Vaters, der an meiner Wiege starb, sicher, schlüpfte vielleicht die so oft verjagte Norn an meine Wiege und verlieh mir ihre Gabe, die mich Zuchtlosen nie verließ, und, in voller Anarchie, das Leben, die Kunst und mich selbst zu meinem einzigen Erzieher machte." Wir werden diese Worte nicht mißverstehen, die, aus der revolutionären Stimmung des Jahres 1848 geboren, der unkünstlerischen, engherzigen, konventionellen Abrichtung das Ideal des Reinmenschlichen — Siegfried's, der sich selbst im Walde erzieht — gegenüberstellen. Erkennen wir vielmehr das große Glück an, daß Wagner — dank seiner Mutter und seinem Stiefvater Geyer — dem „Zufall, nicht erzogen zu werden" entging und auf trefflichen humanistischen Schulen eine solide, durch Nichts zu ersetzende Grundlage klassischer Bildung empfing.

Jedoch der Kern dieser Worte ist derselbe, wie in jener Briefstelle: es kam die Zeit, wo der Jüngling von der Mutter sich losreißen mußte, um in Prüfungen und Versuchungen sich selbst zu erziehen, sich selbst zu stählen in den Kämpfen des Lebens, wie Siegfried und Parsifal sich selbst ihre Waffen schaffen mußten. Da konnte es wohl geschehen, daß der Gedanke an die ferne Mutter sich verflüchtigte; aber er trat wieder in Gefahr und Anfechtung hervor, mahnend und vorwurfsvoll, doch auch stärkend und das Gewissen schärfend.

Wie fein und tief ist dies alles im „Parsifal" ausgeführt! Derselbe Gurnemanz, der an der Leiche des Schwanes in dem Thoren das Mitleid geweckt hat, weckt dann auch sein Gewissen, wenn er ihm auf die Frage: „Wer ist gut?" antwortet:

Deine Mutter, der Du entlaufen,
Und die um Dich sich nun härmt und grämt.

Dasselbe wiederholt sich im zweiten Akte. Es ist nicht allein das Mitleid mit Amfortas, das allmählich wieder über die Schwelle des Bewußtseins tritt, sondern auch der Schmerz über den Tod der Mutter, wodurch Parsifal „wissend" wird: der Zusammenhang der Worte „Wissen" und „Gewissen" enthüllt hier seinen tieferen Sinn. Die List des Teufels fängt sich in eigener Schlinge: Kundry braucht ein diabolisches Mittel der Verführung, indem sie die Liebe der Mutter zum Sohne und die Liebe des Weibes zum Manne dem Thoren als ein und dasselbe vorschmeichelt, und vereitelt damit doch nur selbst ihren Zweck, da gerade die Erinnerung an die Mutter wie ein Talisman den Sohn vor dem bösen Zauber schützt. Nicht genug der Worte kann Parsifal finden, die gemordete Mutter trauernd zu schmücken: „süße, holde, traute, teuerste Mutter!" Ja, die Erlösungstat selbst wird durch dieses Schuldbekenntnis bereits eingeleitet. Nicht erst nach dem Kusse der Verführerin denkt Parsifal an das Leiden des Amfortas, sondern schon vorher, wenn er nach der Klage: „Die Mutter konnt' ich vergessen!" hinzufügt: „Was alles vergaß ich wohl noch?", und die Althoboe dazu schmerzlich das Mitleids-Motiv anstimmt, jenes selbe Motiv, bei dem im 1. Akte Parsifal zweimal krampfhaft die Hände an sein Herz gepreßt hatte. So wächst alles hervor aus der Liebe und Reue des Sohnes, der seine Mutter verlassen hat, verlassen mußte, um aus Leiden und Büßen als Sieger hervorzugehen.

Das kann endlich auch das Verständnis anbahnen für die Erwähnung der „Mutter" im 3. Akte des Dramas. Zwar nicht mit Worten mehr, aber mit ergreifenden Tönen wird noch einmal an diese Gefühlsmomente des Dramas angeknüpft, wenn in der Verwandlungs-Musik vor dem Schlusse mit lastender Schwere das Motiv der Reue des Sohnes, der die Mutter verlassen hat, erklingt. Was es hier bedeutet, wo doch der Sieg schon

erfochten, jeder Schuld Bekümmernis von Parsifal gewichen ist — wer will das mit Worten sagen? Auch der Sieger fühlt noch einmal das Leid der Welt, das schuldvolle Erbe, das dem Menschen „aus Vaters-Not und Mutter-Weh" überkommen, auf sich lasten, bevor er aus düsteren Felsengängen zum Leuchten des Grales sich durchringt.

Es wird berichtet, daß der Meister am Abende vor seinem Tode im trauten Familienkreise von seinem guten Mütterlein erzählt hat. Ein halbes Jahr vorher, am Abend der letzten „Parsifal"-Vorstellung 1882, hat er vor der Schlußszene noch einmal den Taktstock ergriffen und die erschütternde Trauermusik dirigiert, aus der die schmerzliche Klage empordringt:

„Die Mutter konnt' ich vergessen!"

Richard Wagners Leben in seinen Briefen.*)

Es gibt drei verschiedene Arten, die Briefe bedeutender Persönlichkeiten herauszugeben. Man kann sie erstens vollständig abdrucken, was gewiß für den Forscher das Liebste sein wird; aber mit dem gewaltigen Umfang solcher Editionen wächst auch der Preis, und wie mit dem Wichtigen auch ganz Unbedeutendes die Bände füllt, wird der wahre Zweck, die Verbreitung des Besten und Schönsten jener Briefschätze, nicht erfüllt werden. So ist man denn zweitens dazu gekommen, eine Auswahl zu treffen, indem man das Bedeutende und Interessante herausgriff. Damit aber kommt etwas Subjektives in die Publikation: der eine Herausgeber zieht das Lebensgeschichtliche, der andere das Philosophische, Aesthetische, Sententiöse vor, und der Leser vermißt gerade das, was er zu finden hoffte.

Nun gibt es aber noch eine dritte Weise der Edition: die Regestenform. Sie vereinigt die beiden andern in gewisser Weise, indem sie alle Briefe, nach der Zeitfolge geordnet, berücksichtigt, aber nicht in vollem Wortlaute abdruckt, sondern nur in einem kurzen Auszuge, der das Wichtigste und Markanteste des Inhalts enthält. Diese Form hat Wilhelm Altmann gewählt für seine Veröffentlichung der „Briefe Richard Wagners nach Zeitfolge und Inhalt", die in einem schön ausgestatteten

*) Nationalzeitung vom 7. April 1905; vergl. „Die Musik", Band 16, Seite 436.

Bande um Weihnachten 1904 erschienen ist (Leipzig, Breitkopf und Härtel).

Die Heroen der deutschen Nation sind fast ohne Ausnahme auch groß im Briefschreiben gewesen. Doch zeigt sich da ein Unterschied. Die Einen korrespondieren gern, mit Lust und Liebe, behaglich und überlegt, so Friedrich, Schiller, Moltke; die Andern schreiben ungern, das „Vergießen von Tintenströmen" ist ihnen beschwerlich, aber die Not zwingt sie zu einer sehr ausgedehnten Korrespondenz, und so werden auch sie, fast gegen ihren Willen, zu Meistern des Briefstils. Zu ihnen könnte man Bismarck und Wagner rechnen. Das Gemeinsame liegt hier auf der Hand. Wer neue Bahnen beschreitet und Unerhörtes wagen will, muß durch Taten überzeugen; er muß aber daneben auch belehren, aufklären, Verständnis erwecken, Helfer gewinnen; so erweitern sich oftmals die Briefe zu langen Abhandlungen; es entstehen wichtige, in die Zukunft weisende Schreiben, Selbstbekenntnisse und Offenbarungen, die oft weit hinausgehen über das Verständnis und die Bedeutung des zufälligen Adressaten.

Für Richard Wagner trifft dies ganz besonders zu. Er hat sehr ungern Briefe geschrieben; das ungestörte, sorgenlose Schaffen war seine, ach so selten erfüllte Sehnsucht. Als er auf der Höhe seines Lebens plötzlich anfing, eine Reihe umfangreicher Schriften über seine Kunst zu veröffentlichen, hat man auch ihm wohl jenes so oft mißbräuchlich zitierte: „Bilde Künstler, rede nicht!" zugerufen. Wie gern hätte er nur gebildet, nie geredet; aber er war ja mit seinen Werken auf andere Mitschaffende angewiesen: um seine Dramen ins Leben zu rufen, brauchte er Musiker, Darsteller, Sänger, Regisseure, auch das rechte Publikum. Aber nicht allein solche praktischen Interessen ließen ihn immer wieder zur Feder greifen: die Belehrung von Freunden und bedeutenden Zeitgenossen, an deren verständnisvoller Beurteilung ihm lag, zwang ihm ausgedehnte Briefe ab, die zu wahren Abhandlungen werden. Dazu kam dann die große Anzahl von Briefen, die auch von der Not, aber

nicht von der künstlerischen, sondern von der niedern Not des Lebens diktiert sind, geschäftliche Schreiben, Angebote, Bitten um Darlehn, die dem Meister so oft verdacht worden sind, besonders von denen, die niemals die Not des Lebens gekannt haben. Man kann sagen, daß jenes Züricher Exil, das im Leben Wagners eine so einschneidende Epoche bildet, auch für seinen Briefwechsel von größter Bedeutung gewesen ist, zwang es ihn doch, mit der deutschen Heimat und den Freunden, die er dort zurückgelassen hatte, nun viele Jahre lang schriftlich zu verkehren und alle Sorgen, Nöte und Klagen des Geächteten in seiner leidenschaftlichen Art dem Papiere anzuvertrauen.

Vor zwanzig Jahren war der Reichtum der Wagnerschen Korrespondenz auch den näheren Freunden noch beinahe unbekannt. Dann begannen aber dank der pietätvollen Fürsorge seiner Erben die Publikationen der Briefschätze des Hauses Wahnfried. Die Briefe an Liszt eröffneten die lange Reihe, die Korrespondenz mit den Dresdener Freunden Uhlig, Fischer, Heine folgte, ferner die Briefe an den Dresdener Hausarzt Pusinelli und den Revolutionsgefährten Röckel; die Bayreuther Genossen Heckel, Feustel, Muncker, und die Züricher Freunde Sulzer, Wille, Wesendonck haben dann aus ihrem Besitze beigesteuert, immer zahlreicher ergossen sich die Quellen dieser Art, bis endlich in den eben erschienenen Briefen an Matilde Wesendonck eine Sammlung ans Tageslicht trat, die auch ferner Stehende ergriff und entzückte.

Je mehr nun diese große Korrespondenz Wagners bekannt wurde und dazu zahllose kleine Veröffentlichungen, desto stärker wurde auch eine Registrierung der zerstreuten Briefe als notwendig empfunden. Es ist das Verdienst eines Wiener Verehrers des Meisters, Emerich Kastner, schon früh an dieses Werk gegangen zu sein. Während aber Kastners Katalog ein dünnes Bändchen mit 1470 Nummern bildete, die, ohne Inhaltsangabe aneinandergereiht, für die ersten Ansprüche einst von Nutzen waren, ist Altmanns Buch eine umfassende,

gediegene Arbeit von 3140 Regesten, auf kritischer Grundlage ruhend und für den Forscher unentbehrlich, zugleich aber durch die geschickte und durchdachte Art, in welcher kurz und knapp das Wesentliche des Inhalts wiedergegeben ist, für jeden Leser eine fesselnde und ergreifende Lektüre.

Wie umfassend sich Altmann von Anfang an seine Aufgabe gestellt hat, möge aus einigen Hinweisen hervorgehen. Zunächst war alles gedruckte Material herbeizuholen. Die entferntesten Zeitungen mußten durchsucht werden, und man wundert sich, daß in einer mecklenburgischen oder einer ungarischen Zeitung wichtige, schon verschollene Briefe Wagners wiederentdeckt wurden. Dann mußten undatierte oder mit falschem Datum gedruckte Stücke richtig eingereiht werden. Ferner konnten verlorene Schreiben aufgeführt werden, wenn sie sich aus vorhandenen ergaben. Endlich gelang es Altmann, eine Anzahl bisher unbekannter Briefe zu entdecken, worunter besonders etwa 20 sehr interessante Schreiben an Robert Schumann und die ganze Korrespondenz Wagners mit seinem Verleger Breitkopf und Härtel zu nennen sind. Dann erst begann die Arbeit des Registrierens: es mußte der Kern des Briefes hervorgehoben werden. Dabei hat der Verfasser den richtigen Weg eingeschlagen, das Philosophische und Aesthetische nur kurz zu erwähnen; ein knapper Auszug würde da immer noch zu lang und doch nicht förderlich sein. Dagegen ist alles Lebensgeschichtliche, sind alle vorkommenden Namen und Erwähnungen eigener und fremder Werke angegeben; und endlich, was sehr dankenswert, kommt der Briefschreiber selbst mit einzelnen besonders wichtigen und bezeichnenden Sätzen zu Worte, wodurch die Lektüre belebt und zu persönlicher Anschauung gesteigert wird: nun sprechen diese Dokumente zu uns ohne die Subjektivität kritischer Unmaßgeblichkeit, das trockene Regest wird immer wieder durchbrochen von der lebhaften Rede, die sich bei Wagner so oft zu einem wirklichen „Herzenserguß" steigert und den mächtigen Mann wie leibhaftig — beleb-

rend und mahnend, werbend und gewinnend, freudig und zornig, groß in Liebe und Haß — vor unser Auge führt.

So liegt dies unvergleichlich bewegte und bewegende Künstlerleben vor uns. Hier schreibt ein Mann, der vor den Freunden sein Inneres aufschließt und jeder Eruption seines vulkanischen Temperaments freien Lauf läßt. Und wie dies Leben Wagners die seltsamsten Extreme zeigt, von den Tiefen der Not und Erniedrigung zu den Höhen des Ruhmes und der Vergötterung, so auch die brieflichen Ergüsse: tiefste Verzweiflung, bitterste Klagen neben unverwüstlicher Hoffnungsfreudigkeit; Humor und Laune, Späße und Scherze neben tiefgründiger Weisheit; Groll und Heftigkeit neben innigsten, weichen Lauten der Liebe und Freundschaft. Immer aber „der nie zufriedene Geist, der stets auf neues sinnt", voll ungeheurer Energie, die in guten und schlimmen Tagen ein unverrückbares Ziel verfolgt, der dämonische Genius, der einen Kampf, wie ihn die Geschichte der Kunst noch nicht gekannt hatte, gegen eine Welt von Feinden siegreich durchgefochten hat; immer der Gleiche, was auch an Erlebnissen und Erfahrungen dazwischen lag zwischen dem ersten Briefe des Jünglings 1830 über die Neunte Symphonie und dem letzten 1883 aus Venedig über die Tetralogie: der treue Eckart der deutschen Kunst, die er erhöht hat unter den Nationen. Und wenn wir uns nun weiter und weiter führen lassen in der Lesung dieser brieflichen Bekenntnisse, durch die fünf Jahrzehnte dieses Lebens voller „Hoheiten und Schrecknissen", kommt uns wohl jenes Wort aus Wagners „Wieland" in den Sinn:

Der Götter Einer steht vor mir? —
Ein Mensch, ein Mensch in höchster Not!

Hans v. Bülow.*)

Es war im Sommer des Jahres 1865. Glorreich hatte sich, so über Erwarten, das trübe Geschick Richard Wagner's verwandelt. Am 10. Juni war in München „Tristan und Isolde" vor den Freunden seiner Kunst aufgeführt worden. Hatte er ein Jahr zuvor wie durch ein Wunder den hochsinnigen Fürsten gefunden, nach dem sich in tiefster Not sein Herz gesehnt hatte, so wurden ihm jetzt — nicht minder schwer vermißt bis dahin — zwei Künstler beschieden, zwei geniale Freunde und Helfer, die ihn ganz verstanden und so sein ungeheures Werk zum Siege geführt hatten: ein Sänger von aufopfernder Hingabe und leidenschaftlicher Begeisterung, Schnorr v. Carolsfeld, und ein Kapellmeister von eindringendster Kenntnis, von glänzendsten Dirigentengaben, Hans v. Bülow.

Da plötzlich, acht Tage, nachdem Schnorr zu kurzem Gastspiel nach Dresden gereist war, erhielt Wagner die erschütternde Kunde von seinem Tode. Er erzählt darüber: „Ich verhoffte mit Bülow noch zur Stunde der Beerdigung unseres gemeinsam geliebten Freundes in Dresden anzulangen; umsonst, wir kamen zu spät. In heller Julisonne jubelte das buntgeschmückte Dresden in derselben Stunde dem Empfange der zum Allgemeinen deut-

*) Der nachfolgende Artikel bildete den Inhalt der Rede, welche der Verfasser bei der Gedächtnisfeier des Berliner Wagner-Vereins für Hans v. Bülow am 22. März 1894 gehalten hat. Er erschien dann im „Musikalischen Wochenblatt", April 1894 und auch als Broschüre bei E. W. Fritzsch (jetzt C. F. W. Siegels Verlag), Leipzig.

schen Sängerfeste einziehenden Scharen entgegen. Mir sagte der Kutscher, welcher, heftig von mir angetrieben, das Haus des Todes zu erreichen, mit Mühe durch das Gedränge zu gelangen suchte, daß an die 20 000 Sänger zusammengekommen seien. „Ja!" sagte ich mir, „der Sänger ist eben dahin!"

Wenn wir heute am Grabe des Mannes stehen, dem unser Meister damals schmerzdurchbebt diese Worte zuraunte, jenes zweiten großen Mitstreiters bei hehrer Kunsttat, so möge es erlaubt sein, Wagner's Ausspruch mit geringer Veränderung zu wiederholen.

Wie viele Musiker sind nicht hier zusammengekommen, seit Bülow nicht mehr unter uns weilt, wie zahllose bedeutende, treffliche Künstler und Interpreten unserer Meister! Wir aber, die wir dies tatenreiche Leben heute, wo es beschlossen vor uns liegt, ruhig überschauen können, die wir bewundernd und dankbar Alles zusammenfassen, was er uns gewesen ist: wir werden tiefbewegt uns sagen: „der Dirigent ist eben dahin!"

* * *

Hans v. Bülow ist am 8. Januar 1830 in Dresden geboren — wie unser Meister ein Sproß jenes obersächsischen Stammes, von dem Heinrich v. Treitschke einmal sehr treffend sagt, daß „unter der Unzahl begabter Männer, die er der Nation geschenkt hat, sich zwar Viele von milder, weicher, nachgiebiger Liebenswürdigkeit fänden, aber daneben auch von jeher ebensoviele geborene Kämpfer, die ihr stolzes Ich rücksichtslos, mit leidenschaftlichem Trotz durchsetzen, kraftstrotzende Vertreter des germanischen Freimuts".

Eine solche Natur war Bülow. War ihm die gewaltig schaffende Phantasie des großen Leipziger Freundes ebenso wie die schwärmerische Innigkeit des Romantikers aus der Stadt der Schwarmgeister versagt, so besaß er dafür jene kühnen, mannhaften Eigenschaften des Charakters und Intellekts, die sich am herrlichsten in

einem anderen seiner Landsleute, in dem Pfarrerssohn aus dem benachbarten Kamenz, vereinigt finden.

Ja, Bülow hatte etwas Lessingisches in seiner Art! Das Ueberwiegen des scharfen, geistvollen Denkens, der kritischen Reflexion, die Fähigkeit, sich mit feinstem Gefühl hineinzuversetzen in die verschiedensten Individualitäten, das Belehrende, Mahnende, Erziehende in ihren so idealen und doch wieder praktischen Kunstäußerungen: das ist ihnen gemeinsam! Aber viel mehr noch eine andere, vielleicht die hervorstechendste ihrer Eigenschaften!

„Komm, tapferer Lessing," mit diesen Worten läßt Gottfried Keller in seinem „Sinngedicht" einen Jüngling die Werke des Dichters aufschlagen.

„Den sehr geliebten und tapferen Hans v. Bülow" nennt Franz Liszt mit herzlichem Danke in seinem Testament.

Die Tapferkeit: das ist die Tugend, die uns diese beiden Männer so bewundernswert und vorbildlich macht, die sie in den geistigen Kämpfen ihrer Zeit um Haupteslänge aus den Zeitgenossen hervorragen läßt, an der wir uns stärken und aufrichten können in den Tagen der Kompromisse und Opportunitäten, an der wir die beiden erkennen als zwei echte Zeugen deutscher Art und deutscher Kraft, denn Goethe hat mit Recht uns gelehrt: der Deutsche ist tapfer!

Freilich, ein gewaltiger Unterschied dann wieder zwischen beiden: Lessing ein Feldherr im Streite, einer der Großen, die selbst die kämpfenden Heere in Bewegung setzen und anführen; Bülow ein mutiger und kluger Offizier, der einem Feldherrn folgen muß, ein hellstimmiger Heerrufer, der einen König verkünden will. Merkwürdig, wie dieser Mann von ausgeprägtester Originalität, von entschiedenstem Widerwillen, auf der großen Heerstraße zu wandeln, doch im Grunde eine sich anschmiegende, starken Einflüssen zugängliche, der Anlehnung bedürftige Natur gewesen ist!

Da mußte es nun von eminenter Bedeutung für unsere Kunst werden, wenn dieser tapfere Vasall einem

großen Feldherrn sich zu eigen gab, wenn ein genialer Feldherr diesen ausgezeichneten Offizier in seinen Geisteskampf stellte, der ihm Gelegenheit gab, seine Kraft zu stählen, seine unschätzbaren Fähigkeiten zu entfalten.

In Richard Wagner fand Bülow seinen Führer und Fürsten, Wagner in Bülow den bedeutendsten Vorkämpfer unter den Jüngeren. Ihre Verbindung hat die herrlichsten Früchte für die gemeinsame Sache getragen, und so mag es hier gestattet sein, ihre Geschichte eingehender darzulegen.

Bülow war elf Jahre alt, als Wagner nach Dresden kam. Wie einst der elfjährige Richard in jener Stadt voll Ehrfurcht dem Komponisten des „Freischütz" nachgeschaut hatte, so mochte der junge Hans auf den Schöpfer des „Rienzi" und des „Fliegenden Holländers" geblickt, mochte später in reiferem Alter sich an den Aufführungen des feurigen Kapellmeisters erbaut haben: daß er ihm persönlich nahe getreten ist, wissen wir auch.*) Und es ist kein Zweifel, daß Wagners Anteil an der Revolution von 1849, seine Flucht und Verbannung, auf den 20jährigen Bülow den tiefsten Eindruck machte. „Kunst und Revolution", die Wagner in seiner Schrift aus jenem Jahre in ihren Beziehungen beleuchtete, vereinigten ihre Wirkungen auch in der Seele des Jünglings, der als Jurist bei Hauptmann Musik studiert hatte, nun aber nach Berlin gegangen war, um als Schriftsteller sich zu versuchen. Solche Aussprüche: „bei uns ist die echte Kunst revolutionär, weil sie nur im Gegensatz zur giltigen Allgemeinheit existiert", werden ihren Eindruck auf einen Charakter nicht verfehlt haben, der früh angefangen hatte, eigene Wege zu wandeln. Und als der Verkünder dieser Worte nun auch als Schöpfer eines geheimnisvoll ergreifenden Dramas, einer neuen, wundersamen Musik sich offen-

*) Wagner schrieb dem Sechzehnjährigen 1846 in sein Stammbuch: „Glimmt für die Kunst in Ihnen eine ächte, reine Glut, so wird die schöne Flamme Ihnen sicher einst entbrennen; das Wissen aber ist es, was diese Glut zur kräftigen Flamme nährt und läutert."

harte, als Bülow 1850 der ersten Aufführung des „Lohengrin" unter Liszt beigewohnt hatte, da reiste er gegen den Willen seiner innig verehrten, gegen Wagner eingenommenen Mutter, kurz entschlossen nach Zürich, um den einsamen Flüchtling aufzusuchen, seiner Unterweisung teilhaftig zu werden. Und es dauerte nicht lange, da war der junge Musiker so weit, sich als Kapellmeister in Zürich, in St. Gallen die Sporen zu verdienen.

Mittlerweile aber hatte in Deutschland der große Kampf begonnen, der, fast ohne Gleichen in der Kunstgeschichte, 30 Jahre mit Erbitterung geführt worden ist.

Wir können uns heute von der Heftigkeit dieses Kampfes keine Vorstellung mehr machen. Ist er doch schon so sehr vergessen, daß man nur zu oft die Behauptung hört, erst die letzten Werke des Meisters seien auf harten Widerstand gestoßen. Nein: der „Tannhäuser" und der „Lohengrin" (dessen Musik ein Berliner Kritikpapst noch viel später ein „frostiges Tongewinsel" nannte) haben die schlimmsten und gröbsten Anfechtungen zu erdulden gehabt. Wahrlich: ein buntes Gemisch von Kontingenten zeigte die Heermasse der Feinde! Böswilligkeit, Besserwisserei, Lüge und Verleumdung; dahinter der große Troß: Trägheit, Bequemlichkeit, Kleinlichkeit, Beschränktheit, kurz, jene ungeheure Macht, mit der Götter selbst vergebens kämpfen.

Aber die kleine Schar der „Neudeutschen", wie sie sich nannten, nahm mutig den schweren Kampf auf. In Weimar hatten sie ihr Hauptquartier um ihren Meister und Führer Franz Liszt. Brendel, Pohl, Franz Müller, Louis Köhler, Raff, Bronsart, Draeseke, Klindworth, Cornelius, später Tausig, Porges und manche andere in kleinerem Kreise, — sie hatten sich im Stillen herangebildet und durchdrungen mit dem neuen Evangelium; als streitbare Apostel zogen sie aus, um unter manchen Gefahren dafür einzutreten. Ja, es war damals noch gefährlich, zu Wagner sich zu bekennen: es brachte noch nicht Brot und Ehren, wohl aber Entbehrungen, Kränkungen, Zerwürfnisse und Anfeindungen jeder Art. Jedoch die Wackeren

fürchteten sich nicht. Wotans Ausspruch in der „Walküre“:

Denn wo kühn Kräfte sich regen,
Da rat' ich offen zum Krieg,

konnte ihr Motto sein, und ein anderes schönes Wort Wagners an Liszt: „Das heißt nicht siegen, wenn ich mit dem Feinde kapituliere“ — ihr treubewahrter Grundsatz.

Keiner von allen aber kam dem jungen Bülow gleich in der großen Wirksamkeit und in den Erfolgen; denn keiner besaß diese Vereinigung von verwegener Kampflust und vielseitigen Fähigkeiten. Seit 1851 wieder in Weimar, hatte er sich unter Liszt zu einem der bedeutendsten und geistvollsten Pianisten des Jahrhunderts ausgebildet; mit eisernem Fleiß brachte er seine Technik und sein Gedächtnis zu einer staunenswerten Höhe. Seine große Gabe zum Unterrichten zeigte er bald nicht nur in persönlicher Lehrtätigkeit, sondern in vortrefflich instruktiven Ausgaben von klassischen und Uebungswerken. Aber nicht genug damit: seine literarische Bildung (die er täglich durch die Lektüre der verschiedensten dichterischen und philosophischen Erzeugnisse emsig bereicherte) befähigte ihn auch, mit der Feder für seine Meinung einzutreten und sie geschickt zu verfechten.

So schrieb er 1860 eine kleine Broschüre über Wagners „Faust“-Ouverture, die damals fast unbekannt war, worin er zuerst die Berliner Kritik unsanft abfertigt, dann dem Gedankeninhalt des Werkes auf den Grund geht und endlich die Musik im einzelnen beleuchtet.

Wie mußten damals Urteile, die uns heute geläufig sind, den Groll der Feinde erregen, z. B.: „Man nenne uns einen Komponisten (mit Ausnahme derer, die man uns keinesfalls nennen wird), der eine solche wunderbar rührende Melodik besitzt“, oder der Schluß, in dem er Wagner für einen der wenigen legitimen Erben und Nachfolger des inkarnierten Musikgottessohnes Beethoven erklärt.

So entfaltete er seine Tätigkeit nach allen Seiten hin,

dreizehn Jahre ohne zu ermatten, wenn sich die Widerstände auch haushoch türmten.

Neben Wagner wollte er vor allen Liszt und Berlioz den Weg bahnen, und er konnte in Berlin als Orchesterdirigent ums Jahr 1860 reichliche Erfahrung sammeln, wie fremd und feindlich Kritik und Publikum sich diesen Musikern gegenüber verhielt. Auf die Bitte eines Freundes, seine Gesundheit zu schonen, hat er damals erwidert: „Ich halte mich für ein personifiziertes Prinzip, das durchgefochten werden muß. Gehe ich dabei zu Grunde, so habe ich nur meine Schuldigkeit getan."

Aber wie die Gralsritter zu schweren Kämpfen immer wieder durch die heilige Speise gestärkt wurden, so konnten sich diese Neudeutschen an den neuen Wunderwerken erquicken und entflammen, die der Meister ihnen von Zeit zu Zeit aus dem Exil sandte. Am besten spiegelt sich dieser Zauber wieder in einem Briefe Bülows an Julius Stern (1857) aus Zürich, wo er einige Wochen bei Wagner weilte:

„Ich wüßte wirklich nichts zu nennen, was mir solche Wohltat, solche Erquickung gewähren könnte, wie das Zusammensein mit dem herrlichen, einzigen Manne, den man wie einen Gott verehren muß. Aus aller Misère des Lebens taue und tauche ich auf in der Nähe dieses Großen und Guten. — Von den „Nibelungen" kann ich Ihnen nichts schreiben. Da hört alles Ausdrucksvermögen der Bewunderung auf. Nur so viel: auch die spezifischen Musiker — sobald sie noch einen ehrlichen Faden am Leibe haben, sobald sie nicht Petrefacten von Dummheit und Schlechtigkeit geworden sind — werden staunen! Etwas Aehnliches, Annäherndes ist nicht geschrieben worden — überhaupt nicht — nirgends — in keiner Kunst, in keiner Sprache. Von da darf man auf alles Andere herabsehen, alles Andere übersehen! Es ist eine wahre Erlösung aus dem Weltkote. Und nachdem ich dies so gründlich eingesehen, gehe ich getrost mit diesen Ueberzeugungs-Ueberschuhen in die Residenz zurück, — es wird kaum mehr etwas an mich heranspritzen können.

Wie beklage ich Sie in Ihrem Atheismus; so sehr ich Ihr Kämpfen und Wirken bewundere, so sehr wünschte ich Ihnen die Anschauung eines Höchsten, Lebendigen, das Ihnen der tote Sebastian nie und nimmer ersetzen wird." —

„Rheingold" und „Walküre" waren damals beendigt und hatten die Freunde mit der besten Hoffnung auf den Abschluß des Riesenwerkes erfüllt, — da hatte Wagner verzweiflungsvoll den „Ring" beiseite gelegt und sich einer Arbeit ganz anderer Art zugewandt: im Sommer 1859 wurde „Tristan und Isolde" fertig — und schon ein Jahr später hatte Bülow (um Wagners Worte zu brauchen) „das Unmögliche geleistet, indem er einen spielbaren Klavierauszug dieser Partitur zustande brachte, von dem noch keiner begreift, wie er es angefangen hat". Wie mußte aber auch Bülows Gefühl für Deutlichkeit und Uebersichtlichkeit der musikalischen Reproduktion gefördert werden durch die völlige Vertrautheit mit diesem subtilen Wundergewebe der Polyphonie! Freilich, noch ein halbes Jahrzehnt sollte vergehen, bis diese Partitur zum Erklingen gelangte. Wagner war zwar jetzt die Rückkehr nach der Heimat gestattet, aber der Weimarer Kreis löste sich nach Liszt's Fortgang 1861 auf, die Versuche, „Tristan und Isolde" in Wien und Karlsruhe aufzuführen, scheiterten nach vielen Proben und Nöten, der „Tannhäuser" wurde in Paris ausgepfiffen; Wagner sah sich wieder dem schlimmsten Geschicke preisgegeben. Damals, in trübster Zeit, in Biebrich im Sommer 1862, hat er sein heiterstes Werk, „Die Meistersinger", entworfen. Dort am Rhein besuchten ihn Bülow und Schnorr von Carolsfeld, und sie verlebten, wie er erzählt, zwei glückliche Wochen; „Tristan und Isolde" und „Der Ring des Nibelungen" wurden zu Bülows Klavierbegleitung nach Herzenslust durchgenommen.

Dann nahete endlich die Erlösung durch den königlichen Freund, der den Meister 1864 nach München berief. Zu den ersten, die Wagner ins „sommerliche Königreich der Gnade" ihm zu folgen aufforderte, gehörte Bü-

low. Dieser siedelte nach München über, als „Vorspieler des Königs" und Leiter der neuen Opernschule. Dann aber sollte nun im Frühjahr 1865 „Tristan und Isolde" seine erste Aufführung erleben. In der Einladung, die Wagner dazu an seine Freunde erließ, schreibt er: „Um mir den fördernden Ueberblick über die Leistungen der Gesamtheit zu erleichtern, ist mir mein lieber Freund Hans v. Bülow für die Leitung des Orchesters beigegeben. Ihn, der mit dieser, so vielen Musikern noch rätselhaft dünkenden Partitur bis zum Auswendigwissen jedes kleinsten Bruchteiles derselben vertraut ist und meine Intentionen bis in ihre zartesten Nuancen in sich aufgenommen hat, — dieses zweite Ich zur Seite, kann ich mich mit jeder Einzelheit der musikalischen wie szenischen Darstellung befassen". Das Verhältnis des Regisseurs zum Kapellmeister — bis auf den heutigen Tag der wunde Punkt unserer Wagner-Aufführungen außerhalb Bayreuths — hier war es zum erstenmal im Sinne des Meisters (der noch soeben in Paris damit traurige Erfahrungen gemacht hatte) geregelt: er selbst auf der Bühne, sein anderes Ich im Orchester.

So kam denn hier eine Aufführung zu stande, die in ihrer Vollendung die schönsten Hoffnungen auf eine zukünftige Münchener Musterbühne erweckte. Leider starb Schnorr; Wagner wurde durch Intriguen und Hetzereien gezwungen, München zu verlassen, und auch Bülow gab 1866 seine Stellung auf. Er nahm zeitweilig in Basel Wohnung, besuchte im Sommer Wagner in Triebschen, wo dieser am Vierwaldstättersee ein trauliches Asyl gefunden hatte, um seine „Meistersinger" zu vollenden. Auch diese machte sich Bülow völlig zu eigen, wie er denn auch später manche Stücke daraus für Klavier bearbeitet hat.

Aufs neue in München angestellt, entfaltete er 1867 als Hofkapellmeister und Direktor der neu eingerichteten Musikschule eine umfassende Tätigkeit. Liszt zu Ehren, der aus Rom zurückgekehrt war, dirigierte er die „Legende von der heiligen Elisabeth", über deren erste Auf-

führung er zwei Jahre vorher aus Pest einen ganz enthusiastischen Bericht geschrieben hatte.

Dann begannen im Sommer 1868 die Proben zu den „Meistersingern von Nürnberg", unvergeßliche Tage für alle Mitwirkenden. Wagner auf der Bühne, rastlos mit seiner erstaunlichen Darstellungsgabe belehrend und belebend, am Hans Sachs des Betz und dem Evchen der Mallinger herzlich sich erfreuend, — am Dirigentenpult Bülow, mit ruhiger Hand, fast ohne in die Partitur zu sehen, die Orchestermassen lenkend, anfeuernd, abtönend — „ein feiner Kopf, scharf geschnitten, mit kühn gewölbter Stirn und großen Augen", wie ihn ein Franzose damals schildert.

Der 21. Juni 1868 brachte dann die Aufführung des herrlichsten, des deutschesten Werkes, für Wagner ein Triumph nach so viel Demütigungen, für Bülow vielleicht der freudenvollste Tag seines Lebens.

* * *

Das nächste Jahrzehnt verging in unstätem Hin und Her an wechselnden Aufenthalten. Die Münchener Stellung legte Bülow 1869 nieder, wirkte längere Zeit in Florenz, besonders für Verbreitung der deutschen Musik, machte als Pianist weite Kunstreisen bis England und Amerika. Erst 1877 nahm er wieder eine feste Stellung als Hofkapellmeister in Hannover an, ohne hier jedoch die Wirksamkeit ausüben zu können, die ihm vorschwebte. Dafür hat er nun eine andere Großtat geplant und ausgeführt: Oktober 1878 hat er in Berlin zum ersten Male die letzten fünf Klaviersonaten von Beethoven auswendig gespielt und diese Vorträge hier und in anderen Städten in der Folge wiederholt.

Und der Ertrag war von Anfang an für den Bayreuther Festspielfonds bestimmt! Hatten sich die Wege der beiden Freunde geschieden, mußte Bülow der Bayreuther Erfüllung fern bleiben, so hat er für den Bayreuther Gedanken das vollste Verständnis gehabt. Schon 1873 dirigierte er in Karlsruhe zum besten jenes

Fonds die „Legende von der heiligen Elisabeth"; jetzt betrug der Erlös seiner großen Klaviervorträge über 20 000 Mark, eine Summe, die er dann aus eigenen Mitteln noch verdoppelte! Wohl konnten die „Bayreuther Blätter" 1880 über diese wahrhaft großartige Spende schreiben, daß „wir Alle freudigen Stolz empfinden müßten, einer Sache dienen zu dürfen, welche zu den unmittelbaren Wirkungen ihrer geistigen Macht Erscheinungen von so unvergleichlicher idealer Schönheit und moralischer Größe zählt, wie die Tätigkeit und die Tat Hans v. Bülow's".

Mittlerweile hatte dann das Schicksal Bülow's sich wiederum anders, zu seinem und der Kunstwelt Heile, gestaltet. Der Herzog von Meiningen berief ihn 1880 zum Intendanten seiner Kapelle, und der nun Fünfzigjährige begann sogleich, trotz eines hartnäckigen Nervenleidens, das kleine Orchester, das er in Meiningen vorfand, in emsigster Schulung mit seinem Geiste zu durchdringen, durch mühevolle Uebungen allmählich zu immer größerer Leistungsfähigkeit, zu solcher Disziplin im Einzelnen und Ganzen heranzubilden, daß er nicht nur in der kleinen Residenz mustergiltige Aufführungen, sondern bald in ganz Deutschland mit seiner Kapelle Kunstreisen veranstalten konnte, die für unser Konzertleben Epoche machend geworden sind.

Da gab es wieder Opposition in allen Graden, vom Kopfschütteln der Gemäßigten, die sich erst gewöhnen mußten an die frappanten Neuheiten der Auffassung, bis zum Weherufen der Zionswächter, an deren Zöpfen etwas heftig, fast provozierend gerüttelt wurde.

Aber auch die Freunde — so sehr sie sich an der durchdachten, im Wagner'schen Sinne stilvollen Ausführung der Werke Beethoven's der das A und O dieser Konzerte war, zu erfreuen hatten — merkten um jene Zeit, daß im Geschmack, in den Anschauungen Bülow's eine Veränderung vor sich gegangen war, die ihnen nicht lieb sein konnte.

Die Tatsache, daß Liszt aus seinen Programmen ver-

schwunden war, daß er von nun an für Johannes Brahms aufs eifrigste Propaganda machte, dazu zahlreiche mündliche und schriftliche Aeußerungen gaben bald Grund zu der Annahme, daß Bülow sich den Zielen und Bestrebungen seiner Jugend entfremdet habe, daß er auch von Wagner's Werken nichts mehr wissen wolle, daß er sich (wie er selbst scherzhaft sagte) „entzukunftet" hätte.

Es wird sich gerade in Wagner'schen Kreisen nicht umgehen lassen, diese verbreitete Meinung einer ruhigen Prüfung zu unterziehen. Vorerst könnte man sagen, daß auf jene Aeußerungen, die nur zu geflissentlich kolportiert wurden, bei einem so von momentanen Stimmungen und Launen abhängigen Manne, wie Bülow, nicht viel zu geben war. Die Oeffentlichkeit gingen nicht seine Bonmots, sondern seine Taten an. Und hat er nicht in seinen Konzerten alles dirigiert, was von Wagner nur immer im Konzertsaal aufzuführen war? Die „Faust"-Ouverture stand auf den meisten Programmen der Meininger Reise, mit dem „Meistersinger"-Vorspiel hat er in Berlin vielleicht den größten Erfolg gehabt; man muß den Jubel der Hörer erlebt haben, die sofort stürmisch eine Wiederholung durchsetzten. Aber auch alle anderen Vorspiele, vom „Fliegenden Holländer" bis zu „Tristan und Isolde", dazu den Kaisermarsch hat er zum Vortrag gebracht, alles mit der gleichen Schönheit, mit der alten Liebe und Sorgfalt. Er hielt sich für den lebendigen Hort der Tradition dieser Werke; und wenn ihm jemand eine abweichende Ansicht über ein Tempo, eine Nuance kundgab, so konnte er wohl zornig rufen: „Ich bin nur der Taktstock Wagners!"

Was vermochte er, da er dem Schauplatz der Wagnerschen Kunst, der Bühne, fern stand, mehr zu tun?

Aber man wird dies nicht gelten lassen, man wird sagen, ein solcher Mann konnte ein anderes Interesse zeigen für unsere Arbeit, für die neuen Aufgaben, die uns nach dem Erscheinen des „Parsifal", nach dem Tode

des Meisters erwuchsen; hiervon aber hätte er sich kalt und teilnahmlos abgewandt, um zu anderen, weit abliegenden Zielen zu streben. Und da müssen wir tiefer seine Art erfassen.

Wir erkannten seine Natur als eine streitbare, für eine neue Kunsterscheinung, die ihn begeisterte, tapfer eintretende. Der Kampf ist das Element, in dem er sich wohl fühlt. Damit aber hängt zusammen, daß, wenn der Sieg erfochten war, er seine Mission für beendigt ansah.

Nun suchte er ein neues Prinzip, einen anderen Künstler, der noch der verdienten Anerkennung harrte, um ihm durch sein mutiges Eingreifen dazu zu verhelfen. Er war ein durch und durch aristokratischer, ganz individualistischer Charakter; es widerstrebte ihm, dem Anhänger Max Stirners, im Innersten, mit der großen Menge dieselben Neigungen zu haben; er wollte sich immer gern im schroffen Gegensatze zu den Götzen des Tages und der Mode befinden. Ist es nicht auffallend, daß sein Enthusiasmus für Bismarck*) sich erst dann öffentlich kundgab, als er den großen Mann gekränkt und zurückgesetzt sah? Diese Wahrnehmung aber finden wir durch seine musikalischen Wandlungen schon weit früher bestätigt.

Einst trat er mannhaft für den verkannten Schumann ein; als er aber sah, wie dieser nun Mode wurde und jede Konservatoristin den „Carneval", jede Sängerin „Ich grolle nicht" gefühlvoll vortrug, da wurde er ihm unsympathisch. Aehnlich ging es ihm mit Chopin. Dafür nahm er sich nun eifrig Mendelssohns an, dessen Vernachlässigung und Mißachtung ihn verdroß. Es war ein großmütiger und schöner Zug seines Charakters, daß er sich, gleich dem Cato nach dem Worte des Lukan, der besiegten Sache annahm, wenn die siegreiche den Göttern gefiel.

*) Doch wissen wir jetzt aus seinen Briefen, daß er schon in den sechziger Jahren, früher als die Meisten, Bismarcks Größe erkannte.

Siegreich aber sah er Wagners Kunst triumphieren, seine Werke wurden überall vor vollen Häusern gespielt, ja zum Ueberdruß abgehetzt, der erbitterte Kampf hatte aufgehört, das Zetern der alten Gegner, soweit sie nicht das Mäntelchen nach dem Winde gehängt hatten, konnte nicht mehr schaden, man schwärmte nun für den einst Verkannten, oft in recht äußerlicher, verständnisloser Weise: kurz, Wagner, der grimmigste Feind der Mode, war nun selbst Mode geworden! Kein Wunder, wenn Bülow sich davon unangenehm berührt fühlte; er sah nicht, daß, wenn der grobe Kampf vorbei war, diese neue Phase andere Kämpfe gegen die Mode-Wagnerei im Sinne des wahren Verständnisses unseres Meisters, seiner Dichtungen und Schriften uns zur Pflicht machte; all unseren Bestrebungen, die wir in dem Namen „Bayreuth" zusammenfassen, mußte er leider fern bleiben.

Aber es läßt sich gar nicht verkennen, daß auch seine musikalische Empfindung eine innerliche Wandlung durchgemacht hatte.

Bei Franz Liszt hing eine Photographie, welche Bülow mit der Partitur der symphonischen Dichtung „Die Ideale" von Liszt in der Hand darstellte und von ihm die Unterschrift trug: „Unter diesem Zeichen werde ich siegen und nie aufhören zu siegen!"

Wir wissen heute, daß Bülow diesen Idealen nicht treu geblieben ist, daß er sich im Alter anderen, entgegengesetzten zugewandt hat. Bülow hatte von Jugend auf ein sehr feines Gefühl für Schönheit und Harmonie der Form; Eleganz und Anmut zogen ihn an in Musik und Literatur. Ganz wie Wagner empfand er daher lebhaftes Gefallen an den graziösen Werken der älteren Franzosen bis Auber und an Bizets „Carmen". Mit zunehmenden Jahren gewann das formalistische Behagen bei ihm die Oberhand. Wagners Werke, deren dramatische Formenharmonie ihm zu gut bekannt war, wurden davon nicht berührt, aber in Hinsicht auf die neuere Instrumentalmusik erlebte er eine innere Reaktion. Die Programmmusik der Neuesten schien ihm

vielfach wüst und formlos, sobald sie der von Liszt geschaffenen Gattung der Symphonischen Dichtung angehörte, wohingegen er sie gelten ließ, wenn sie die alte Form der Symphonie einhielt, wie seine große Vorliebe für Raff deutlich zeigte.

Aeußere Glätte der Form verleitete ihn später zur Aufführung manches undeutschen Tandes, die besser unterblieben wäre. Für die poetische Idee und ihre motivische Ausgestaltung hatte er wenig Sinn mehr; er fühlte einen Widerwillen gegen Liszts Schöpfungen dieser Art und übertrug ihn sogar auf den letzten Satz der 9. Symphonie, der ihm der Anlaß zu allen Irrtümern und Grenzübertretungen der Späteren zu sein schien. Ein Gegengewicht gegen diese fand er nun in Brahms, und in der Tat mußte er folgerichtig zur Wertschätzung eines Musikers kommen, der seines Erachtens allein noch die alte Symphonieform vollkommen beherrschte und mit eigenem Geistesinhalt zu füllen vermochte.*) In Bülows Brahms-Kultus vereinigte sich der Hang des Jüngeren zum Kampfe für einen Unverstandenen mit der Vorliebe des Aelteren für formalistische Schönheit.

Mag man diesen Kultus beklagen oder preisen, je nach dem musikalischen Empfinden und Geschmack: uns kommt es zu, ohne Groll Verständnis zu gewinnen für die innere Entwickelung eines Künstlers, der allezeit tapfer gerungen hat, nicht nur mit den Gegnern, sondern mehr noch mit sich selbst.

Und wahrlich: gerade wir haben nicht nötig, bei diesen kleineren Zügen aus der letzten großen Konzerttätigkeit lange zu verweilen; wie schwindet alles, was uns wohl verdroß, vor dem einen Namen, der sich uns auf die Lippen drängt, wenn wir Bülows letztes bedeutendes Wirken überschauen: Beethoven! Wie wird uns die ganze Stellung des Mannes in der Kunstgeschichte, sein Verdienst um unsere Kultur im Sinne Wagners erst klar durch sein Verhältnis zu jenem, von beiden als Größter und Einziger verehrten Tonheros!

Was Bülow (von dem noch gelernt zu haben ein

Liszt offen bekannte) im Klaviervortrag für Beethoven getan, das soll nur wieder durch die Worte Wagners hier festgestellt werden:

„Wer ist es noch jetzt, der Bach und den echten großen Beethoven wirklich öffentlich zum Vortrag bringt und jede Zuhörerschaft zu dem gleichen Geständnis hinreißt? Es ist einzig Liszt's berufenster Nachfolger, Hans von Bülow."

Und anderswo:

„Ist es auf dem einzig richtigen Wege, der Aufsuchung und Hervorhebung der rein melodischen Essenz der Musik, wahrhaft berufenen Meister gelungen, die erforderliche Vortragsweise für die früher unverständlich dünkenden Werke Beethovens aufzufinden, so dürfen wir auch hoffen, daß sie diese Vortragsweise als giltige Norm hierfür anderweitig so festzustellen vermögen, wie dies im Betreff der Klaviersonaten Beethovens in wahrhaft bewunderungswürdiger Weise bereits durch Hans von Bülow geschehen ist."

Mehr noch hat Bülow aber durch seine Orchestertaten für Beethoven geleistet. Deß ist Zeuge seine Wirksamkeit in Berlin sieben Jahre lang an der Spitze der Philharmonischen Kapelle. Und wenn er nichts anderes getan hätte, als die Beethovenschen Symphonien durch alle Vorzüge einer stilvollen Wiedergabe populär zu machen, volkstümlich im besten Sinne des Wortes, so wäre er doch einer der tüchtigsten Vorkämpfer der deutschen Kunst, einer der treuesten Verwalter des Vermächtnisses Richard Wagners gewesen. Das wird niemand in Abrede stellen, der mit Wagners Schriften einigermaßen vertraut ist. Von dem Verhältnis der Beiden zu Beethoven müßte auch eine verständige Charakteristik des Dirigenten Bülow ausgehen. Er stand als Orchesterleiter ganz auf den Schultern Wagners; er hat praktisch betätigt, wozu unser Meister in seinen Schriften tausendfältig, in seinem Leben leider zu wenig, wenn

*) Den gewaltigen Anton Bruckner vermochte Bülow leider noch nicht in seiner Bedeutung zu erkennen.

auch durch einige fortwirkende Großtaten, den Anstoß geben konnte.

Hier sei nur ein Hinweis gestattet. Wagner sah in der Deutlichkeit der Ausführung das ganze Geheimnis des Vortrags-Stils. Deutlichkeit! Das klingt so einfach, und ist doch das Erste und Schwerste. Niemand aber hat, wie Bülow, die Fähigkeit gehabt, alle Bedingungen der Deutlichkeit des Vortrags zu erfüllen.

„Am Anfang war der Rhythmus", hat er einmal geistvoll gesagt, und das Gefühl für straffste, rhythmische Gliederung war allezeit stark in ihm. Dann aber war er Meister im „drastischen Heraustretenlassen der Melodie", worin, nach Wagner, die Deutlichkeit vor allem beruht. Dazu gehört das richtige Tempo eines Stückes, ferner die vielumstrittene Modifikation des Tempo, dann die feinste dynamische Schattierung, endlich die richtige Phrasierung und der ausdrucksvolle Vortrag der Melodie.

Wie verstand Bülow ein Musikstück klar zu machen! Wie ließ er die Hauptsachen hervortreten, dämpfte die Begleitung ab! Wie brachte er andererseits aber auch Nebenstimmen, die man bis dahin nur in der Partitur gesehen, aber nie gehört hatte, zur Geltung! Gewiß konnte man nicht mit allem einverstanden sein, aber immer mußte man den Geist und die Regsamkeit dieses Dirigenten bewundern. Man hat Bülow wegen der übergroßen Sorge um die Deutlichkeit oft für lehrhaft gehalten; aber er meinte, man könne sich erst dann für ein Kunstwerk begeistern, wenn man das richtige Verständnis dafür gewonnen hätte. Lehrhaft war manches Aeußerliche — wie z. B. die nie zu rechtfertigende Wiederholung der 9. Symphonie an einem Abend, — aber niemand wird behaupten, daß es in der Ausführung selbst diesem großen Lehrmeister an Schwung, Feuer und Temperament gefehlt hätte.

Und wie beherrschte er die Technik des Dirigierens! Hoch in der Hand hielt er den Taktstock, der die Massen lenkte; jede Bewegung gab sicher und klar eine Willens-

äußerung wieder; jeder Ausführende verstand ihn; er verschmähte alle Effektmittel: aber wenn sich vor Energie seine Gesichtsmuskeln strafften, dann gab ein Jeder im Orchester und im Chor sein Letztes an Kraft und Aufmerksamkeit.

Diese unvergleichliche Vereinigung von Dirigentengaben verleihen aber dem nun von uns Geschiedenen seine unvergängliche Bedeutung für das Kunstleben seiner Zeit. In einer Epoche, wo die musikalische Produktion, am Maße unserer Großen gemessen, tief darniederlag, wo aber die Reproduktion sich unendlich gehoben hat, ist er als der Erste und Größte der musikalisch Reproduzierenden zu nennen.

Die Musik braucht, wie das Drama, Künstler, die das Werk des Schaffenden in die Erscheinung treten, die es nachschaffend noch einmal erstehen lassen. Aber während das Drama sich heute in einem Uebergangsstadium befindet, wo im Kampfe des neuen und alten noch kein sicherer Gewinn wahrzunehmen ist, hat die Reproduktion in der Musik eine Höhe erreicht, auf die wir stolz sein können. Und das verdanken wir in erster Linie Hans v. Bülow!

In einigen Nachrufen fand sich die sentimentale Phrase, es hätte an ihm genagt, daß er als Komponist nichts Bedeutendes leisten konnte. Nichts falscher, als dies! H. v. Bülow gehört zu jener älteren Generation von Kapellmeistern, die, wie Hans Richter, Levi, Sucher, komponieren konnten und gewiß ebensogut, wie der größere Teil der Lebenden, die aber, im Hinblick auf die Meisterwerke, die sie täglich dirigierten, bescheiden Halt machten und das Ueberflüssige neuer Werke einsahen, da man an den alten noch genug zu verarbeiten hatte. Als nachschaffender Meister wollte Bülow seine Kraft, seine Intelligenz, seinen Kampfesmut betätigen, zur Ehre der schaffenden großen Meister und zum idealen Nutzen des Volkes. Wäre er selbst schöpferisch gewesen, so hätte er vielleicht gar nicht die Fähigkeit gehabt, so ganz in die Eigenart der verschiedensten anderen Musi-

ker einzudringen. Mit dieser feinen, nervösen, anschmiegsamen, nachfühlenden Begabung ist er ein echter Repräsentant unserer Zeit, die auch im stande ist, den heterogensten Epochen, Stilen, Regungen der Vergangenheit nachschaffend und nachspürend gerecht zu werden, ohne selbst etwas Großes, Originales hervorbringen zu können.

Aber wie diese unoriginale Zeit etwas Unseliges hat, so hat der große Meister der Reproduktion in seiner Erscheinung etwas Tragisches. Nicht weil „dem Mimen die Nachwelt keine Kränze flicht". Die Späteren werden es niemals an Bewunderung seiner großen Tätigkeit, an dem Studium seiner Persönlichkeit, die für unsere Zeit so bezeichnend ist, wie wenig andere, fehlen lassen; Bülows Name wird als einer der bedeutsamsten fortleben. Hätte er Memoiren geschrieben: was wäre das für ein interessantes Dokument zur Zeitgeschichte geworden, denn mit wie viel berühmten Zeitgenossen im In- und Auslande hat dieser Mann intim verkehrt!*)

Jedoch sein Bestes kann er der Nachwelt nicht hinterlassen. Die musikalische Tradition ist trügerisch und vergänglich, die kommenden Geschlechter müssen auf Treu und Glauben den Ruhm seiner Taten hinnehmen; aber die Herzen kann er nicht mehr bewegen, die Hörer nicht mehr fortreißen, nicht mehr als Nachschaffender beweisen, daß er doch eigentlich auch ein Schaffender war.

Darum preisen wir uns glücklich: denn er war unser! Wir haben seine Taten erlebt und wir trauern um den Menschen und den Musiker.

Es trauern die, welche der edle, allzeit wohltätige Mann im stillen mit offener Hand unterstützt hat.

Es trauert der ganze Musikerstand, den er mit Selbstgefühl erfüllt hat, indem er, wie einst Beethoven, die Würde des Standes den schlechten Gewohnheiten des Publikums gegenüber rücksichtslos vertrat.

*) Inzwischen ist nun Band auf Band ausgewählter Briefe Bülows erschienen (Leipzig bei Breitkopf u. Härtel) und wir haben da eine Fülle der interessantesten Zeugnisse für den Menschen und Musiker erhalten.

Es trauern die Freunde, die heute vergessen, daß der durch schweres Leiden Gereizte, nervös und exzentrisch, sie wohl mit hartem Wort und wunderlichem Tun verletzt hat; denn sie wissen, was er ihnen war.

Es trauert das deutsche Volk um einen seiner besten Söhne, um einen Mann von kühnem Mut und freiem Geist, der die Herrlichkeit der deutschen Musik vor allen Völkern kundgetan hat.

Nichts Menschliches war ihm fremd, aber seine Kunst ging ihm über alles. Darum soll auch in unserem, der deutschen Kunst geweihten Kreise sein Andenken treu bewahrt sein.

Dort, wo die Flamme sein Sterbliches verzehren wird, wollen wir die Spende unseres Dankes niederlegen; und wenn wir alljährlich den Todestag unseres Meisters feiern, wollen wir uns zugleich erinnern, daß am selben Tage*) die Kunde vom Tode eines Mannes zu uns gelangte, der ein Vorkämpfer war für Wagners Kunst und Ideal; wir wollen des Künstlers gedenken, der einst uns mutig den rechten Pfad gewiesen hat:

unseres sehr geliebten und tapferen

Hans von Bülow!

*) 13. Februar; am 12. Februar 1894 war Bülow in Kairo gestorben.

Hans v. Bülow als Erzieher.*)

Der beliebte Titel, der einen bedeutenden Mann als „Erzieher" hinstellt, ist nachgerade durch Abnutzung etwas in Mißkredit geraten. Und doch gibt es Persönlichkeiten, bei denen dies Ehren-Prädikat sich gar nicht umgehen läßt. Eine solche war Hans v. Bülow. Wenn irgendwo der „Erzieher"-Titel keine Phrase ist, sondern volle Wahrheit und bezeichnend für das innerste Wesen, so bei diesem ausgezeichneten Künstler, dem größten reproduktiven, den die Musikgeschichte kennt.

Wie irrig aber würde es sein, den Ruhmestitel des Erziehers bei Bülow etwa nur im beschränkten Sinne des Pädagogen zu fassen. Dadurch würde etwas Kühles, Lehrhaftes sich einmischen, das nicht ganz fehlte, aber doch völlig in den Schatten gestellt wurde durch sein feuriges Temperament und seine leidenschaftliche Kämpfernatur.

Denn erziehen und kämpfen war bei ihm dasselbe. Stritt er für eine gute Sache, für Unbekanntes und Verkanntes, führte er Krieg gegen Unsitten und Modegötzen im Kunstleben — immer war es die ernste Erziehung der Zeitgenossen zum Edlen und Echten, der er seine Kraft widmete: erziehen war ihm immer auch emporziehen. Er erzog nicht hie und da, nicht nebenbei, sondern sein ganzes Sein, jeder Nerv war immerfort angespannt, Gutes zu wirken, Schlechtes zu verscheuchen, zu Höherem und Würdigerem zu erheben. Er schreibt am

*) Beilage des Hamburgischen Correspondenten 15. Okt. 1905.

Abend seines Lebens: „Ich habe nur als reformatorischer Musiker Existenzberechtigung" und trifft damit seine Lebensaufgabe. Er erzog mit allen Mitteln, die ihm zu Gebote standen: mit seinen Händen, mit dem Taktstock, mit der Feder, mit dem Worte und, nicht zuletzt, mit seinem Beispiel. Er erzog seine Schüler, seine Freunde, die Künstler und Musiker auf dem Podium, auf der Bühne und im Orchester, das Publikum, die musikalische Welt der verschiedenen Nationen, er erzog aber vor allem — sich selbst.

Der alte Satz, daß man andere nicht erziehen könne, wenn man sich selbst nicht erziehe, findet keinen besseren Beweis als in dem Streben und Leiden Hans v. Bülows. Er hatte zwei strenge, unermüdliche Lehrmeister, die von früher Jugend bis in sein Alter mit eisernem Hammer sein im Grunde weiches und zartes Naturell in der Glut der Selbstzucht und der bitteren Erfahrungen schmiedeten und härteten; der eine war er selbst, der andere: das Schicksal.

Die Richtigkeit jenes bekannten griechischen Verses, den Goethe als Motto über „Wahrheit und Dichtung" geschrieben hat, mußte Bülow am eigenen Leibe erfahren: das Geschick hatte ihm Schläge sonder Zahl zugemessen, aber diese harte Erziehung gab ihm auch die Berechtigung, andere in seiner Weise zu erziehen; trat er dabei zuweilen schroff und verletzend auf, so wissen wir jetzt, wo in seinen Briefen seine Gesinnung, seine Taten und Leiden offen vor uns liegen, daß das Leben die Dornen, an denen man sich bei ihm so leicht ritzte, zuvor ihm selbst ins Fleisch gebohrt hatte.

Nicht von den Schicksalen des Vielumhergetriebenen soll hier die Rede sein, der einmal an Raff schreibt: „Bei Gott, ich kann mit-leiden, ich habe darin eine nur allzu große Virtuosität." Aber wie er selbst sich erzog, daran sei kurz erinnert, bietet es doch des Interessanten genug. Von dem unermüdlichen Fleiße, den er zur Vervollkommnung seines Klavierspiels aufwandte, braucht man nicht erst zu sprechen; auch minder bedeutende Virtuosen üben

täglich, wie er es zu Zeiten tat, 6 bis 8 Stunden und mehr. Aber es muß bemerkt werden, daß er kein Pianist war, dem alles leicht wurde wie so vielen seiner Kollegen; seine Hand hatte keine große Spannung, der gute Anschlag war ihm nicht angeboren. Man kann wirklich sagen: ihm war nichts im Leben bequem gemacht, er mußte sich alles abringen, mit Geist und Fleiß den spröden Stoff meistern, jeden Erfolg und jede höhere Stufe sich mühsam erkämpfen. Selten ist er mit sich zufrieden, nie ruht er auf den Lorbeern aus. Andererseits aber ist er viel zu fein und vielseitig beanlagt, als daß das Klavierspiel sein Leben ausfüllen könnte. Er arbeitet an seiner allgemeinen Bildung mit bewundernswerter Konsequenz. Das zeigt sich besonders darin, wie er fremde Sprachen treibt. Es ist sein Ehrgeiz, jede neue Sprache bald so zu schreiben, daß man ihm den Ausländer nicht anmerkt. Wir verfolgen seine französischen, dann die italienischen, endlich die englischen Studien; täglich zu bestimmter Stunde wird die Grammatik vorgenommen, dazu Lektüre und vor allem Korrespondenz; mit eisernem Fleiße bemächtigt er sich des Geistes der Sprache, und es dauert nicht lange, so schreibt er Italienisch wie ein Italiener, nur daß er selbst in der fremden Sprache die Wortspiele, Bonmots und Calembourgs nicht lassen kann, die in all' seinen Briefen sprühen und sprudeln. Dazu kommt aber nun eine ausgedehnte Lektüre, ein wahrer Feuereifer, sich in die Literaturen der verschiedenen Völker zu vertiefen, eine staunenswerte Belesenheit. Was las dieser Mann nicht alles! Philosophisches, Politisches, Aesthetisches, Belletristisches, uralte indische Weisheit und ein Dutzend täglicher Zeitungen; deutsche Lyrik, spanische Dramen und besonders die Erzeugnisse des französischen Esprits: überall war er zu Hause, jeder freie Augenblick war der Förderung seines Wissens geweiht. Und es war nicht oberflächliche Bildung, sondern immer ein ernstes gewissenhaftes Streben, den Sachen auf den Grund zu gehen, was er sich zur Pflicht gemacht hatte.

Gewissenhaft! Da haben wir schon das Wort genannt, das ihn wie bei der eigenen Erziehung, so auch bei der der Anderen kennzeichnet. Hierin offenbarte sich sein unvergleichlich feines und starkes künstlerisches Ehrgefühl. Er schreibt einmal von den „peinigenden Klavierstunden, die ich mit der mir eigenen erschwerenden Bülowschen Gewissenhaftigkeit zu geben habe". Aber die Qual, die er vielfach beim Klavierunterricht empfindet, kann ihn nie davon abhalten, mit minutiöser Sorgfalt seine Pflicht zu tun. Man lese die genauen und eingehenden Gutachten (am Schluß des 3. Briefbandes) über seine zahlreichen Schüler am Sternschen Konservatorium und ihre Fortschritte: mit welcher Liebe versenkt er sich in die Individualität eines jeden, sucht die Schwächeren zu fördern, die Talentvollen in strenge Zucht zu nehmen!

Nun aber vergesse man nicht, daß seine pädagogische Tätigkeit sich nicht auf seine persönlichen Schüler beschränkte: durch seine unvergleichlichen Editionen von Uebungsstücken und Klavierwerken jeder Art wirkt er ja noch heute als ein großer Lehrer der pianistischen Welt.

Mehr noch lag ihm an der Erziehung der großen Orchester. Wie viele hat er nicht dirigiert, überall aber knüpft sich daran ein neuer Aufschwung, ein nachhaltiger Fortschritt im Musikleben. Man braucht ja nur die Namen Berlin, München, Glasgow, Hannover, Meinigen, Hamburg und wieder Berlin zu nennen, um diese einzige ruhmvolle Dirigenten-Laufbahn zu bezeichnen. Wir wissen heute aus den Briefen, daß die Orchestertätigkeit die Liebe und Sehnsucht des Musikers Bülow ausgemacht hat und daß er zu den pianistischen Konzertreisen — die öfters, besonders in Amerika, zu entsetzlichem Frondienst, zu nerventötenden Folterqualen führten — auch nur wieder durch Schicksalsfügungen, gezwungen war. Es würde hier zu weit führen, im einzelnen zu zeigen, wie die Orchestererziehung Bülows sich vollzog. Wie oft ist nicht sein Wort wiederholt worden: „Am An-

fang war der Rhythmus." Aber dies ist ja zugleich ein großes erzieherisches Prinzip: jeder Unteroffizier weiß, daß in den plumpen Haufen erst durch die Cadenz des Marschierens und der Bewegungen Ordnung und Disziplin hineinkommt. Es genügt zu sagen, daß die epochemachenden Direktiven, die Richard Wagner in seiner Schrift „Ueber das Dirigieren" gegeben hatte, durch seinen größten, ja vielleicht einzigen Jünger Hans v. Bülow in die lebensvollste Wirklichkeit umgesetzt wurden. Was er als Dirigent in einziger Weise besaß: höchste Energie, besten Geschmack, tiefes Wissen, durch sorgfältiges Studium jedes aufzuführenden Werkes gewonnene genaue Kenntnis des Gehaltes und das daraus mit Notwendigkeit entspringende richtige Gefühl für das Tempo: das alles wußte er durch seine straffe, fortreißende, dabei praktische und verständliche Art des Dirigierens so ganz dem Orchester zu vermitteln, daß er alles mit ihm erreichen konnte, was zu einer idealen Leistung gehörte: fein abgewogene Dynamik, klar hervortretende Phrasierung, Schönheit des Vortrags, Freiheit des Tempo, Gesang der deutlich sich heraushebenden Melodie. Die Orchestermitglieder, die unter ihm gespielt haben, bewahren eine unvergängliche Erinnerung an ihn, ein ehrendes Bewußtsein, daß er sie, die leicht im aufreibenden Tagesdienst Handwerker werden, zu Künstlern umgeschaffen hat. Und ebenso war es mit Instrumentalvirtuosen, mit Sängern der Bühne und des Konzertsaals, die ihr gutes Geschick ihm zuführte. Wer mit ihm einmal Partien, Lieder, klassische Werke studiert hat, hat es nie wieder vergessen; er schärfte ihr künstlerisches Gewissen und lehrte sie erkennen, worauf es ankommt: genaueste Beobachtung der Vorschriften des Komponisten, Vermeidung jeder Eigenmächtigkeit, des virtuosen Sichvordrängens und des eitlen Buhlens um die Gunst des Publikums.

Dieses Publikum aber war nun ein Hauptobjekt seiner Erziehungsmethode. Kann denn der große Haufe zur Kunst erzogen werden? Diese skeptische Frage warf

ein Bülow gar nicht auf, oder höchstens in verzweifelten Momenten: er wäre ja nicht der Erzieher par excellence gewesen, wenn ihn da nicht ein schöner Optimismus beseelt hätte. Er wollte das Publikum zur edlen Kunst emporheben, er wollte es von den schlechten, unwürdigen Gewohnheiten befreien; der Konzertsaal sollte ein Tempel, eine Stätte der Erziehung zur Andacht werden. Dazu mußte vor allem ein Kontakt zwischen dem Künstler und seinen Hörern hergestellt werden. „Mit Blick und Ton weiß er das Publikum zu bannen", schreibt Bülows Mutter einmal von dem Sohne. Und so nahm er auch als Orchesterdirigent Blick, Gebärde, ja selbst das Wort und die Rede zu Hilfe; es waren eben nur die äußersten Mittel, auf die stumpfe Menge einzuwirken, die sich der Macht der Töne unzugänglich zeigte. Er erzog durch gute Programme, durch Vorführung seltener Werke, die er der Vergessenheit entriß; er erzog dazu, sich mit tüchtigen zeitgenössischen Komponisten, die vernachlässigt waren, zu beschäftigen und andere, übermäßig gespielte, kritischer zu betrachten. War das Programm zuweilen lehrhaft — so die Vorführung der fünf letzten Beethovenschen Sonaten, der zweimal hintereinander gespielten Neunten Symphonie —, so bot es doch Gelegenheit, die Kräfte der Hörer zu stählen, ihren Ernst zu prüfen, sie von leichter Ergötzlichkeit zu williger Anspannung ihrer Aufnahmefähigkeit anzuspornen. Es wirkte eine ethische Gewalt in diesem zähen, straffen Manne, die einen sittlichen Zwang auf seine Gemeinde auszuüben vermochte; es war in der Tat eine Zeit, wo das Wesen des Konzertsaals in eine höhere Sphäre gehoben wurde durch die Willenskraft dieses gefürchteten musikalischen Erziehers.

Es war! Und heute? Wohl kann es uns mit Trauer erfüllen, daß es nicht mehr so ist. Der Erzieher ist tot und die zwingende Kraft, die allein in seiner Persönlichkeit lag, wirkt nicht mehr. Dies Publikum, das knirschend im Banne seines Taktstocks lebte, war froh, als die Mode es zu neuen, milderen Göttern versammelte.

Die alten, schlechten Gewohnheiten des überfirnißten Musikbildungspöbels kehrten wieder; das Zuspätkommen, das Schwatzen und Fächerschlagen, das Weglaufen vor Schluß, das Beifallstoben bei eitlem Virtuosenkram, das Hineinklatschen in das Nachspiel der Begleitung, die Vergötterung der Pultprimadonnen, das Nachbeten kritischer Zeitungsurteile, Oberflächlichkeit und Heuchelei. Und nicht anders steht es mit den Orchestern und ihren Leitern. Wehmütig denkt der Kenner an gewisse unvergeßliche Wirkungen und Höhepunkte Bülowscher Direktionskunst; verwundert sieht er aber, daß Publicus nichts entbehrt, wenn jene fehlen, ja sich eigentlich ohne sie viel wohler fühlt. Natürlich, ein Bülowsches Adagio mit seiner streng durchgehaltenen, äußerst langsamen Bewegung ist ja für moderne Nerven eine Qual; man mache daraus ein geschmeidiges Andante, dann ist's schneller aus, und reicher Beifall lohnt dem eleganten Dirigier-Virtuosen, dessen Oberflächlichkeit so ganz der seiner Hörer entspricht.

Ist kein Bülow da? So ruft wehmütig mancher aus dem Orchester, aus dem Publikum, der die große Zeit noch erlebt hat. Seien wir froh und stolz, daß es einen Bülow gegeben hat. Wie die Wirkungen der großen deutschen Erzieher auf den anderen Gebieten der Volksbildung nicht verloren sind, wenn auch der Anschein in manchen Epochen des Niedergangs dagegenspricht, so unzerstörbar und unvergänglich ist auch das Wirken Hans v. Bülows, des großen Erziehers zur Musik.

Inhalt:

Band II: Bayreuth.

Seite

11. Der Bayreuther Lohengrin (1894) 5
12. Bayreuth 1896 (Ring des Nibelungen) 18
13. Bayreuth 1899 (Parsifal, Meistersinger) 23
14. Bayreuth 1904 (Tannhäuser, Parsifal) 37
15. Die Richard Wagner-Frage 45

Anhang.

I. Zur Lebensgeschichte.

16. Glasenapps Wagner-Biographie 54
17. Richard Wagner und seine Mutter 71
18. Richard Wagners Leben in seinen Briefen 78

II. Hans v. Bülow.

19. Gedächtnisrede 83
20. Bülow als Erzieher 103

Deutsche Bücherei.

Bisher erschienen:

Band 1: **Biernatzki, Die Hallig.** 183 S. Text.
Band 2: **E. Th. Am. Hoffmann, Meister Martin der Küfner und seine Gesellen. Die Bergwerke zu Falun.** 111 S.
Band 3: **Jeremias Gotthelf, Elsi, die seltsame Magd. Annette von Droste-Hülshoff, Die Judenbuche.** 95 S.
Band 4: **von Eichendorff, Aus dem Leben eines Taugenichts. — Das Marmorbild.**
Band 5: **Tieck, Shakespeare-Novellen.** 115 S. [123 S.
Band 6: **Grillparzer, Der arme Spielmann. — Das Kloster bei Sendomir. — Ein Erlebnis.** 95 S.
Band 7/8: **Grimm, Kinder- und Hausmärchen.** 2 Bände 102 u. 95 S.
Band 9/10: **Willibald Alexis, Die Hosen des Herrn von Bredow.** I, II. 142 u. 158 S.
Band 11: **Schwab, Deutsche Volksbücher:** Die vier Heymonskinder. — Der arme Heinrich. 127 S.
Band 12: **Schwab, Deutsche Volksbücher:** Griseldis. — Genofeva. — Die schöne Magelone. — Der gehörnte Siegfried. 119 S.
Band 13: **Schwab, Deutsche Volksbücher:** Herzog Ernst. — Doktor Faustus. 115 S.
Band 14: **Schwab, Deutsche Volksbücher:** Die Schildbürger. — Die schöne Melusina. 135 S.
Band 15: **Otto Ludwig, Aus dem Regen in die Traufe. — Das Märchen vom toten Kinde.** 99 S.
Band 16: **Adalbert Stifter, Bunte Steine:** Granit. — Kalkstein. — Turmalin. 127 S.
Band 17: **Adalbert Stifter, Bunte Steine:** Bergkrystall. — Katzensilber. Bergmilch. 132 S.
Band 18: **Max Lenz, Ausgewählte Vorträge und Aufsätze:** Zum Gedächtnistage Johann Gutenbergs. — Humanismus und Reformation. — Dem Andenken Ulrichs von Hutten. — Philipp Melanchthon. — Gustav Adolf. — Wie entstehen Revolutionen? — Bismarcks Religion. — Bismarck und Ranke. — Jahrhunderts-Ende vor hundert Jahren und jetzt. — Die Stellung der historischen Wissenschaften in der Gegenwart. 183 S.
Band 19: **Otto Ludwig, Zwischen Himmel und Erde.** 187 S.
Band 20: **Roderich Benedix, Auseinander.** Skizzen. 133 S.
Band 21: **Friedrich Halm, Die Marzipanliese. — Franz Freiherr von Gaudy, Aus dem Tagebuche eines wandernden Schneidergesellen.** 136 S.
Band 22—24: **Fritz Reuter, Ut mine Stromtid,** I—III. Mit Anmerkungen. 615 S.
Band 25: **Marie von Ebner-Eschenbach, Aneröffnet zu verbrennen. — Ossip Schubin, Blanche. — Ernst Wichert, Ein Wohltäter.** 91 S.
Band 26: **Ilse Frapan, Der Hüter. — Adalbert Meinhardt, Aus dem Kriegsjahr. — Julius Petri, Apostata.** 127 S.
Band 27/28: **Ludwig Rieß, Allerlei aus Japan:** I. Staat und Politik. — Kultur und Bildungswesen. — II. Häusliches Leben und Wirtschaftliches. — Wie man in Japan Feste feiert. — Allerlei Erfundenes und Nacherzähltes. — Aus der Geschichte der Europäer in Japan. 142 u. 136 S.
Band 29: **Heinrich von Treitschke und Erich Marcks, Biographische Essays:** Luther und die deutsche Nation. — Fichte und die nationale Idee. — Heinrich von Treitschke. — Otto von Bismarck. 105 S.
Band 30: **Heinrich von Treitschke und Erich Schmidt, Biographische Essays:** Lessing. — Heinrich von Kleist. — Gustav Freytag. — Theodor Storm. 137 S.
Band 31/32: **Friedrich Paulsen, Gesammelte Vorträge und Aufsätze: Aus dem Gebiet der Ethik und Politik und des Bildungswesens.** I.: Goethe's ethische Anschauungen. — Die Ethik Jesu im Verhältnis zur Gegenwart. — Zum Nietzsche-Kultus. — Das geistige Leben des deutschen Volkes im 19. Jahrhundert. — Deutsche Bildung = Menschheitsbildung. — Bildung. — Simultan- oder Konfessionsschule? — Friedr. Wilh. Dörpfeld. — Dorf und Dorfschule als Bildungsstätte. II.: Politik und Moral. — Die Monarchie und die Parteien. — Das Sinken des Parlamentarismus. — Parteipolitik und Moral. — August Reichensperger. — Der stille Katholizismus. — Deutschland und England. 126 u. 119 S.
Band 33: **Gertrud v. Hoxar, Mit dem Winde. — Der Bergsee.** Zwei Märchen für Jung und Alt. 106 S.
Band 34: **Gertrud von Hoxar, Im Garten des Todes. — Die Blutbuche. — Krähenstein. — Der Geiger im See. — Die Kreuzspinne.** Fünf Märchen für Jung und Alt. 130 S.
Band 35: **Gertrud v. Hoxar, Irrlichter. — Die Kastanie. — Auf der Meereswiese. — Sonnenvogel. — Die Zwergenburg.** Fünf neue Märchen für Jung und Alt. 127 S.
Band 36: **E. Th. Am. Hoffmann, Signor Formica. — Heinrich von Kleist, Die Verlobung in St. Domingo.** 137 S.

Band 37: **Wilhelm Münch, Allerlei Menschliches.** Vermischte Betrachtungen Inhalt: Neugier und Wißbegier. — Bildung und Gesittung. — Nationale Erziehung. — Geben und Nehmen in der Erziehung. — Ruhm- und Lebensdauer. — Über die Langeweile. — Von menschlicher Schönheit. — Der Mensch und das Wetter. — Gefallene Blätter. — Apheristisches. 127 S.

Band 38: **Heinrich Schaumberger, Amsingen.** Eine Bergheimer Musikantengeschichte. 125 Seiten.

Band 39: **Heinrich Schaumberger, Glückliches Unglück. — Gesalzene Krapfen.** Zwei Bergheimer Musikantengeschichten. 122 S.

Band 40: **Heinrich Schaumberger, Der Dorfkrieg.** Eine Bergheimer Musikantengeschichte. 102 S.

Band 41: **E. Th. Am. Hoffmann, Der goldene Topf. — Heinrich v. Kleist, Das Erdbeben in Chili.** 118 S.

Band 42: **Wilhelm Münch, Heftaken vom Wege.** Inhalt: Die Leute aus dem Pfarrhause. — Nur ein Schreiber. — Die erste Liebe. — Heimfahrt. — Eine Sühne. — Die Sonne der Hoffnung. — Drei Kleinstädter. — Fridolin Merk. 105 S.

Band 43: **Martin Albrich, Schlesische Geschichten,** I. Der Königsbote von Görlitz. — Das Licht geht auf. — Wolf und Lamm. — Der wilde Nostiz.

Band 44: **Martin Albrich, Schlesische Geschichten,** II. Um Glauben und Recht. — Dem König getreu. — Stürmische Tage. — Der Sünde Lohn.

Band 45: **Eduard Mörike, Das Stuttgarter Hutzelmännlein. — Der Bauer und sein Sohn. — Die Hand der Jezerte.** Drei Märchen. 125 S.

Band 46: **Eduard Mörike, Mozart auf der Reise nach Prag. — Lucie Gelmeroth. — Der Schatz.** Drei Erzählungen. 156 S.

Band 47/48: **Richard Sternfeld, Richard Wagner und die Bayreuther Bühnenfestspiele. I. II.**

Band 49/50: **Clarissa Lohde, Auf klassischem Boden.** Roman aus der Zeit König Ottos.

Band 51/52: **Theodor Mügge, Der Vogt von Sylt.**

Demnächst erscheinen:

Antonius Anthus, Vorlesungen über Eßkunst. Mit des Verfassers Nachträgen neu herausgegeben von O. Steinel. — **Wilhelm Wattenbach,** Volkstümliche Vorträge und Aufsätze. — **Hermann Kurz, Schillers Heimatsjahre und Kleinere Erzählungen. — Jakob Grimm, Kleinere Schriften. — Heinz Bothmer, Hans Hasenbalg und andere Geschichten.**

Die folgenden Bände werden enthalten:

Novellen von Hans Blum, Franz Dingelstedt, Marie von Ebner-Eschenbach, Ernst Eckstein, Ilse Frapan, Hans Hopfen, Adalbert Meinhardt, Marx Möller, Bayard Taylor u. a.

Essays von Felix Dahn, Wilhelm Dilthey, Goethe, Bogumil Goltz, Karl Hampe, Adolf Harnack, Eduard v. Hartmann, Ludwig Häusser, Erich Marcks, Hermann Oncken, Arthur Schopenhauer, Heinrich von Treitschke.

Jeder Band ist ca. 6 bis 12 Bogen stark und einzeln verkäuflich.

Preis des Bandes: broschiert 25 Pfg., in Ganzleinen gebunden 50 Pfg.

Zu beziehen durch jede Buchhandlung oder direkt von der

Expedition der Deutschen Bücherei (Alfred Sarganek)

Berlin SW. 61, Johannistisch 4.

Einige Urteile über die Deutsche Bücherei:

Preussische Jahrbücher. Ich mache bei dieser Gelegenheit auf dieses vortreffliche Unternehmen, eine Sammlung der besten Werke in kleinen Bänden zu billigsten Preisen aufmerksam. Hans Delbrück.

Berliner Tageblatt. Diese umfangreiche Veröffentlichung, die mit besonders feinem Geschmack zusammengestellt ist, hat vor anderen Sammlungen den Vorzug, nicht nur einer flüchtigen Unterhaltung zu dienen, sondern in vornehmster Weise auf Geist und Gemüt der Leser zu wirken.

Deutsche Schulpraxis. Was diese Bücherei auszeichnet, ist der unglaublich billige Preis, für den man etwas litterarisch wirklich Wertvolles erhält.

Etc. Etc. . . .

BRIGHAM YOUNG UNIVERSITY
3 1197 20900 8793

Date Due

All library items are subject to recall at any time.

NOV 19 2009		
JUL 20 2012		

Brigham Young University